

چان پول سارتر

ما الأوب؟

ترجمة وتقديم وتعليق
الدكتور محمد غنيمي هلال



- ما الكتابة؟
- لماذا نكتب؟
- لمن نكتب؟
- موقفنا من الكاتب
- في العصر الحديث

دار تحضنه مصر للطبع والنشر
الغيتال - القاهرة

چان پول سارتر

ما الأدب؟

ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور محمد غنيمي حلال

دكتوراه الدولة في الأدب المتنازع من جامعة السوربون
أستاذ النقد الأدبي والأدب المقارن
بجامعة القاهرة

دار تحف مصر للطبع والنشر

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة المترجم

كانت ترجمة هذا الكتاب أول ترجمة قمت بها عقب عودتي من بعثتي الدراسية بفرنسا عام ١٩٥٢ ، وقد قصدت بهذه الترجمة أن أسد نقصاً في مجال النقد الأدبي ، وأن أقدم لقراء العربية أهم نص في أدب الالتزام أو أدب المواقف ، وهو الذي يكثر التجني عليه والخلط في فهمه حتى بين جمهور المتخصصين في النقد الأدبي . وأدب الالتزام على نحو ما يشرحه المؤلف في هذا الكتاب يمثل — في أسسه العامة — الاتجاه الغالب على النقد العالمي في العالم الغربي ، حتى عند غير الوجوديين ، كما يتضح من استشهاد المؤلف بأدب كبار الكتاب المعاصرين في أوروبا وأمريكا ، وإن يكن المؤلف قد أنفرد بتوضيح فلسفة الالتزام وجلاء معالمها الفنية وحلدها الاجتماعية ، على نحو لم يجاره فيه أحد ممن أقرأوا مسئولية التأثر وحرية معاً . وهما ركنا الالتزام الأساسيان .

وكانت ترجمتي لهذا الكتاب جزءاً من مشروع كبير أردت القيام به وهو ترجمة النصوص الخاصة باتجاهات النقد العالمية ، والمذاهب الأدبية :

وحين فرغت من ترجمة هذا الكتاب تبين لي أن من الضروري أن أعلق عليه بشروح كانت تتطلب مني وقتاً لم تنحني لي أعمال كثيرة ، فأجلت نشره حتى استطعت أن أتم هذه الشروح في فترات متباعدة على حسب ما تيسر لي .

ويتضح مما ذكرت إلى لألزم بمذهب أدبي أو فلسفي ، وجودي أو غير وجودي . أو كلما جد دارس في الوقوف على حقائق الأمور والكشف عن مختلف التيارات الفكرية كان لابد ينتمي إلى الاتجاهات التي يجلوها والمذاهب التي يدرسها والحقائق التي يحرص على تعرفها ؟ أو يتحتم على من يحرص على معرفة مذهب أو جلانته للناس أن ينحصر في نطاقه ، كمن ينظر إليه من داخله . ويصبر عليه أحكاماً ذاتية ؟ أو كان الأمر كذلك لاستهدف هذا النوع من الدراسة لخطر التشيع والتعصب . وإذن ، يستهم معنى المذاهب كلها ، لأن كلا منها سيظل حائراً بين معسكرين من الدارسين الذاتيين : مؤيدين أو معارضين . وهذا مزعم واضح البطلان . ما كان لنا أن ننبه عليه . لولا أنه يردد على

السنة الدخلاء على الثقافة ، وعلى النقد الأدبي ، ممن هم في واقع الأمر آفة الدراسة الحادة . ولكنه مزعم له خطورته البالغة التي لا يعطى لها إلا الانتقاص من دراسة المذاهب الأدبية جميعاً بتعلات واهية مختلفة لاتصدر إلا عن فئتين : المتواخين المتخلفين الذين يهونون من قيمة كل مالا يعرفون ، ثم سيئى النية من المعوقين .

ونؤمن بأننا إذا أردنا أن نوثق الصلة بين أدبنا القوى وواقع حياتنا الفكرية والاجتماعية وأن يقوم أدبنا الحديث برسالة إنسانية محددة بمطالبنا الوطنية والقومية ، وأن نهض دراستنا فى الأدب والنقد ، لتسار - بعد طول تخلف - نظيرتها فى الآداب العالمية ، إذا أردنا تحقيق ذلك كله وما يتصل به من مقاصد الدراسات الحادة ، فلا بد من دعم وعينا الأدبي بدراسة المذاهب الأدبية فى دأب وصبر وتعمق . لعله يتيسر لنا فى وقت قريب أن نخلق فى أدبنا ونقدنا إتجاهاً عاماً جالياً وفلسفياً به نربط وعينا الإنسانى والقوى بعوينا الأدبي الناضج المكتمل وهذا هو مانقصده بالمذهب ، فى معناه الصحيح الثمر .

والكتاب الذى تقدم ترجمته للقراء اليوم من أهم النصوص التى تساعد على تحقيق هذه الغايات .

وليس هنا مجال التحدث عن الفلسفة الوجودية (١) ، لأن الكتاب الذى نحن بسبيل تقديمه للقراء ليس موضوعه الفلسفة الوجودية ، بل النقد الأدبي ، من وجهة نظر تمثل فى مبادئها ونتائجها - كما سبق أن قلنا - الإتجاه الغالب على النقد العالمى فى العالم الغربى ، على أننا نهنا - فى تعليقاتنا - على ما يتصل من هذه المبادئ النقدية بمبادئ الوجوديين الفلسفية العامة . والكتاب - قبل كل شئ - يكشف عن أصالة مؤلفه وسعة اطلاعه ، وعمق نظراته ، وقوته الجدلية - بوصفه كاتباً ناقداً - أكثر مما يدل على نزعة سارتر الفلسفية الوجودية كما قالت ذلك أو قريباً منه صحيفة (التيمس) ، فى تعليقها على الترجمة الإنجليزية للكتاب .

والكتاب الذى نقدمه للقراء هو ما كتبه المؤلف بعنران : (ما الأدب ؟) ويشمل

(١) قد تحدثنا عن فلسفة الوجودية وصلتها بالأدب ، وأحاطنا عليها التاريخى من فلسفات المذاهب الأدبية فى كتابنا : الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ، الفصل السادس من الباب الثانى .

الجزء الأكبر من المجلد الثاني من كتاب سارتر الذى عنوانه : (مواقف) والذى ظهر فى مجلدات ثلاثة . وهذا الجزء الذى ترجمناه أربعة فصول ومقدمة قصيرة ، على نحو ماعرضنا فى الترجمة . وهو مسبوق - فى المجلد الثانى من الكتاب المشار إليه - بمقالتين ، أولاهما تقديم المؤلف لـ «الصور الحديثة» ، والثانية عنوانها «تأميم الأدب» . ولم نترجم هنا المقالة الأولى ولا الثانية لأنها لا يدخلان فيما وضع له المؤلف عنوان : «ما الأدب ؟» . وهو الجزء الذى اقتصرنا على ترجمته ؛ ثم لأن المقالة الثانية ترجمت ، من قبل ، إلى اللغة العربية على أنا ذكرنا منها فى تعليقاتنا ما يتصل بدراسة المؤلف فى تعريفه لمعنى الكتابة ؛ وهو موضوع الفصل الأول من هذه الدراسة .

وقد رأينا أن تقدم لكل فصل بذكر نقاطه العامة ، لنعين القارئ على تتبع أفكار المؤلف فى مجلته ، ووضعتنا هذه النقاط فى صدر كل فصل بحروف تحالف حروف ترجمة النص .

وحرصنا على أن نشرح ، فى إيجاز ، أفكار المؤلف الفلسفية والأدبية ، وإشارات التاريخية ، ونعلق على ما ذكره من القصص أو الكتب والمؤلفين والشخصيات الأدبية ، بما يساعد القارئ على فهم ما يريده المؤلف منها .

وقد ذكرنا شروحنا فى هوامش الصفحات ، بأرقام موضوعة بين أقواس دائرية فى حين أشرنا إلى شروح المؤلف بأرقام بين علامات مستطيلة ، وذكرناها فى آخر الفصول كما هى فى الأصل ، وعلقنا كذلك على هذه الشروح بما ييسر فهمها .

وأشكر للأستاذ الدكتور عبد الرحمن بدوى ما أمدنى به من عون فيما سألته عنه من تعبيرات ومصطلحات فلسفية ، كما أشكر له أنه استحسن كثيراً على ترجمة الكتاب ، وعلى التعجيل بنشره .

فإلى من لا يزالون يتعشرون فى قيود النقد الجزئى للكلمات والعبارات ، عليهم يجلدون من رحابة آفاق النقد فى هذا الكتاب ما يخلصهم من قيودهم .

وللى الشباب الطموح الذى نعقد عليه الأمل فى النهضة الحديثة الأدبية والقومية ، عليهم يجلدون بعض ما ينشدون من منهج وطريقة فى النقد ، ثم من آراء وأفكار .

وإلى النقاد . وإلى من يتصلون للنقد ، ليروا أن تدعيم رأى ، أو دعوة ، يستلزم اطلاعاً واسعاً على مختلف المذاهب ، ونقداً تحليلياً لها ، وتبحراً في فلسفتها ، قبل التفكير في المتابعة بالدعوة الجديدة ، وهذا هو الجانب النظرى الفلسفى الذى يعوز نقدنا الحديث ؛ لعل في هذا الكتاب ما يساعد على تنبيه النقاد إلى ضرورته والعمل على تلافى النقص فيه .

وأخيراً إلى طلاب الحقيقة ، ليعرفوا مذهباً أدبياً حديثاً في مصدره ، ليحكم عليه من يحكم عن بينة . رفضاً أو قبولاً ، فيما أخذ منه ما يشاء أو يدع .
والخير أردنا ، للنقد وطلابه ، وللعلم وأهله . وفى سبيله بذلنا ما بذلنا من جهد ، وعلى الله قصد السبيل .

محمد غنيمى هلال

مقدمة المؤلف

كتب شاب أحقق يقول عني : « إذا كنت تريد أن تلزم ، فإذا تنتظر كي تنضم إلى الحزب الشيوعي ؟ » . ويقول كاتب كبير التزم في أدبه أحياناً كثيرة ، ولم يلزم كذلك في أكثر الأحيان . ولكنه نسي طابع إنتاجه : « شر الفنانين أكثرهم التزاماً ، أنظر مثلاً الرسامين السوفيتيين » . ويشكو مني ناقد شيخ ، هامساً : « إنما تريد اغتيال الأدب ، ففي مجلتكم (١) يتبدى ، في وقاحة ، إحترار فنون القول والكتابة » . ومن ذوى العقول الدنيا من سماني : الرأس العنيد ، وواضح أن هذه أقذع شتيمة لديه ، ويلومني أنني لا أهتم بالخلود (٢) في الأدب مؤلف نال منه الجهد في النحوض بأدبه من حرب لحرب ، وبشر اسمه أحياناً بين الشيوخ ذكريات رخوة ، ويعرف ، والحمد لله ، عدداً من الفضلاء أملمهم الأكبر هو الخلود . وخطئي في نظر صحفي أمريكي مغمر هو أنني لم أقرأ قط « برجسون » (٣) ولا « فرويد » (٤) أما « فلوبر » الذي لم يلزم في أدبه ، فيبدو لهذا الصحفي أنه يتسلط على تسلط تأنيب الضمير . ويتغامز بعض الحبيّاء قائلين : « وما تقول في الشعر ؟ والرسم والموسيقا ؟ أريد أن تجعلها كذلك .

(١) هي مجلة الصور الحديثة Les Temps Modernes ، وقد قدمها سارتر للقراء بمقال نشره بعد ذلك في أول الجزء الثاني من كتابه : « مواقف » . هذا المقال ليس جزءاً من موضوع « الأدب » كما أشرنا إلى ذلك في مقدمتنا .

(٢) سيتضح للقارئ أن أدب الالتزام لا يريد من الكتاب أن يتنصلوا من التبعة في مواجهة مسائل عصرهم بالحديث في مبادئ عامة لا تربط بعوى العصر ومشكلاته المحددة كل التحديد ، تتلأ بأهم ينشئون الخلود لأدبهم ، وظناً منهم أن التمتع في وعى العصر الذي يمشون فيه يجعل أدهم موقوتاً ، يموت بانتهاء المسائل الموقوتة الممارسة التي اتخذها أدهم موضوعاً له . وسيفحص المؤلف هذه الحجج في مواضع كثيرة من الكتاب ، وبخاصة في الفصل الثالث .

(٣) Henri Louis Bergson (١٨٥٩ - ١٩٤١) فيلسوف فرنسي يشتهر في فلسفته على الحس المبني على معطيات الشعور ، في استقلال عن فكري الزمان والمكان . ومن أهم كتبه في ذلك : « رسالة في المعطيات المباشرة للشعور » ، و « التطور الخالق » ، وهو في نفس الوقت لا يحقر شأن التفكير ، وقد انتهى أخيراً إلى الاعتراف بالديانات والقوى الروحية وأثرها في المجتمع ، ومن كتبه في ذلك : « مصدر الخلق والدين » .

(٤) سيموند فرويد ، العالم النفسي (١٨٥٦ - ١٩٣٩) ، أول من تحدث علماً - وتجريباً عن عالم اللاشعور ، وأثر ببحوثه في النقد الأدبي الحديث . وفي نشأة الملعب السريري الذي سيناقشه المؤلف بخاصة في الفصل الأخير من هذا الكتاب ، كما كان لاكتشافه أثر في فلسفة الإحياء عند المتأخرين من الرمزيين .

ملتزمة ؟ ويتساءل بعض ذوى العقول الجبلية : « إلام هذه الدعوة ؟ إلى الأدب الملتزم ؟ إذن هذه هي الواقعية الاشتراكية القديمة ، إن لم تكن تجديداً في النزعة الشعبية (١) ، على نحو أعنف » .

كم من حماقات ! ! ذلك أنهم يقرعون مسرعين دون أن يتدبروا ، ويحكمون قبل أن يتثبتوا . وإذن ، لنبدأ من جديد . وليس في الأمر مسلاة ، لآلى ولكم ، ولكن علينا أن نسبر غور المسألة . وما دام النقاد يدينونى باسم الأدب ، دون أن يقولوا أبداً ما يفهمونه من مدلوله ، فخير ما نجيبهم به أن نبحث فن الكتابة بدون مزاعم ، متسائلين : ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ ولمن ؟ وحقاً يبدو أن هذا هو ما لم يسأل قط إنسان نفسه عنه .

(١) Le populisme أو النزعة الشعبية ، مذهب أدبي صغير ، ظهر في فرنسا حوالى عام ١٩٢٩ ، كان رد فعل ضد أدب الأسلوبين الخالص ، وضد أدب القلق الذاتى . وقد رأى أصحاب هذه النزعة أن يعنوا في أدهم - وبخاصة في قصصهم - بوصف صفات الناس ، في شئون حياتهم اليومية ، ويختارون شخصياتهم الأدبية من القرويين وسكان الأقاليم يمارضون بذلك غيرهم من معاصريهم الذين كانوا يفضلون تصوير الشخصيات الباريسية في أدهم . ويفلب على قصصهم طابع الحزن ، وشخصيات هذه القصص سلبية ، تتعرض لتكلم لا تصلح للخلاص منه . ولهذا الطابع الحزين لم تلق قصصهم رواجاً لدى سواد الشعب الذى أرادوا أن يتوجهوا إليه . ومن أشهر كتابهم « ليون يورنييه » و« أوجين دابى » ومن أشهر شعرائهم « لا براشيرى » . وليست النزعة الشعبية جديدة إلا من حيث اتخاذها مبدأً منهجياً لدى هؤلاء الكتاب والشعراء على نحو ما أشرنا .

الفصل الأول

ما معنى الكتابة ؟

نقاط الفصل الأول

(الرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة كالأدب ، إذ لا يحال برسومها وأشكالها وأنماطها على مدلول آخر كما هي حال الأدب - المعاني لا ترمز ولا توضع في الخان ، بل حين ينحصر جهد الكاتب في الإعراب عن المعاني - ميدان المعاني هو النثر ، فالنثر كالرسم والنحت والموسيقى لا يقبل الالتزام - البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باستخدام اللغة أداة ، وليس هذا شأن الشاعر ، إذ الكلمات لديه عوالم صغيرة يملؤها بدل أن يستخدمها - النثر طريقة من طرائق الفكر ، ولحظة من لحظات العمل ، وهو عن طريق كشف الموقف حالاً لتجاوزه مستقبلاً - رسالة الكاتب هي الكشف عن المواقف بحيث لا يستطيع إنسان « بعد ذلك أن يرّم نفسه غرجاً من التهمة » - ولا يقلل هذا الكشف من قيمة الطريقة الفنية للكتابة على أن يكون الأسلوب الفني غير ملحوظ . فالجمال فيه قوة دثة تعمل عليها عن طريق الإيحاء - بطلان نظرية الفن فنن وتناقض أصحابها من أنفسهم - حلة « سارتر » على النقاد الذين يقتصرون على التحليل النفسي للكاتب للكشف عن اللاشعور في أدبه ، أو عن الفكرة العامة غير المرتبطة بموقف خاص - نظرية « سارتر » من هؤلاء النقاد لحصرهم قيمة الأدب في نواحيه الفنية لذاتها ، ونفهم أن يكون للأدب تأثير أو هدف - الوجهة العامة الوجودية في نقدهم) .

كلا ؛ لا نريد للرسم ولا للنحت والموسيقى أن تكون ملتزمة ، أو بالأحرى لا نفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام . ولم نرمى إلى ذلك ؟ أو حينما كان يدلي كاتب في سابق العصور بفكرة في مهنته كانوا يطالبونه بتطبيقها على الفنون الأخرى ؟ . ولكن عادة التكلم عن الرسم استهوت عوام الموسيقيين والأدباء ، كما استهوت عادة التكلم عن الأدب عوام الرسامين ، كأن ليس في الواقع إلا فن واحد لا فرق في التعبير عنه بلغة أو بأخرى من لغات الفن ؛ كما تبين كل صفة

من صفات الجوهر (١) - في رأى سينيوزا - عن الجوهر نفسه على سواء . حقاً قد ترجع المواهب الفنية كلها إلى نوع من الإستعداد لا يختلف في أصله ، وإنما تحدده - فيما بعد - أحوال المرء وتربيته وصلته بعالمه . ولا شك كذلك في أن الفنون في عصر واحد قد تتبادل فيما بينها التأثير ، وقد تؤثر فيها نفس العوامل الإجتماعية . ولكن على من يريدون أن يشهروا بنظرية أدبية ، بحجة أنها لا تنطبق على الموسيقى ، أن يبرهنوا - أولاً - على أن الفنون متناظرة فيما بينها . ومثل هذا التناظر لا وجود له . وليست التفرقة بين الأدب والموسيقا أو بين الأدب والرسم تفرقة في الشكل فحسب ، بل في المادة أيضاً ، فعمل أساسه الألوان أو الأصوات غير عمل آخر مادته الكلمات . فليست الأنغام والألوان والأشكال بعلامات ذات مدلول ، إذ لا يحال بها على شئ آخر خارج عنها . من المسلم به طبعاً أنه يستحيل أن نحصرها في دائرتها . فثلاً فكرة الصوت خالصاً تجريد محض . وقد أوضح « ماريونيتي » M. Ponti (٢) - في دراسته لظواهر الإدراك *Phénoménologie de la Perception* ألا وجود لصفة أو إحساس مجردين تجريداً تخليهما من أى معنى . ولكن ما يفهم منهما من معنى ضئيل غامض - كطرب خفيف أو حزن غير عميق - يظل يلزمهما ويحوم حولهما كضباب القيقظ ، وهذا المعنى الضبابي هو اللون أو الصوت . من ذا الذى يستطيع أن ينكر تلازم تمييز التفاح الأخضر ومذاقه المر ؟ ألا يدخل في باب الإطناب تعبيرنا : « المذاق المر في التفاح الأخضر » ؟ إذ كل ما هنالك أحمر أو أخضر وكفى . وهذه أشياء توجد بنفسها (٣) . نعم قد يستطاع - اصطلاحاً - عد هذه الأشياء رموزاً لمعان أخرى . وهذا الاعتبار يتحدث عن لغة الأزهار ؛ ولكن إذا فهمت ، عرفاً من الوجود البيض أنها رمز « الوفاء » ، فذلك لأنى لم أعد أحسبها وروداً ، بل يخرقها نظرى رامياً من ورثائها إلى ذلك المعنى التجريدى . لأنى أنساها ولا أحفل بغزاتها المتوثبة

(١) Substance : هو واجب الوجود لذاته ، الذى يقوم بنفسه ، ولا حاجة له في وجود دالٍ ماسواه ، وبعبارة أخرى هو الله . وهو المعنى المراد هنا .

(٢) فيلسوف وجودى فرنسى معاصر ، أستاذ بالبريون .

(٣) يقصد إلى أن كلمة : « تفاح أخضر » كافية للدلالة على تفاح مز أى حلو حامض ، كما أن :

« تفاح أحمر » دال على تفاح حلو ، فهنا اللون له معنى آخر ، ولكنه معنى ضئيل ملازم للون يفهم من مجرد ذكره .

كالزبد ولا يعرفها المستوفز ، إننى لم أعرفها إنتباهاً ، ومعنى هذا أنى لم أسلك جياها .
مسلك فنان : ذلك أن الفنان يعد اللون وطاقة الزهر ورنين المعلقة فى الضيخون أشياء
فى ذاتها وفى أعلى درجات وجودها ، ويتأمل فى صفات اللون أو الشكل ، ويطيل
فيها التأمل مهووراً بجمالها ، ويتقل على لوحته ذلك اللون الموضوعى نفسه ، وكل
ما يعتريه من تغير هو أنه جعل منه موضوعاً خيالياً . فالفنان ، إذن ، أبعد ما يكون
عن عد الألوان والأصوات لغة من اللغات [١] .

وما يقال عن عناصر الخلق [٢] القنى يقال كذلك عن مزجها بعضها مع بعض .
فلا يقصد الرسام إلى وضع علامات على لوحته ، بل يقصد إلى خلق شئ من الأشياء .
فإذا مزج الأحمر والأصفر والأخضر فليس هنالك من سبب لكى يكون لمجموع هذه
الألوان معنى محدد ، أى أن يحال بها اصطلاحاً على موضوع آخر . ولا شك فى أن
هذا المزيج تغمره روح هو الآخر ؛ وما دامت هناك دواع ، ولو خفية ، بها يفضل
الرسام اللون الأصفر على البنفسجى ، أمكن أن يقال إن هذه الموضوعات التى ابتدعها
على هذا النحو تعكس ميوله الخفية ، ولكنها لا تعبر عن غضبه أو ضيق صدره
أو عن سروره كما تعبر الكلمات أو ملامح الوجه ، على الرغم من أنها مغمورة بتلك
المشاعر . وتختلط على الأفهام مشاعر الفنان ويغمض معناها حين تصب فى قوالب من
الأصباغ التى كان لها من قبل ما يشبه المعنى ، فلا يستطيع لإنسان أن يتعرفها حق
التعرف . ففى لوحة « الجلجلة (١) » ترك الفنان الإيطالى « تينتوريتو » (٢) مزقة
صفراء فى السماء فوق الجبل ، ولم يختار هذه المزرقة لكى يدل بها على ضيق النفس ،
ولا ليشير بها هذا الشعور ، فالمزقة نفسها ضيق وسماء صفراء فى وقت معاً . إنها ليست
سماء الضيق ، ولا سماء ضائقة ، ولكنها ضيق مجسم فى شئ ، ومثل فى مزقة صفراء
من السماء التى طغت عليها الصفات الخاصة بالأشياء ، واصطبغت بها ، فصار لها من
الكثافة والامتداد ، ومن الثبوت الذى لا وعى له ، ومن الكيان المستقل ، ومن

(١) الجبل الذى صلب عليه المسيح .

(٢) Tintoretto رسام إيطالى (١٥١٨ - ١٥٩٤) له لوحات كثيرة دينية وتاريخية تمتاز

بالوانها السجبة وخيائها النثنية .

العلاقات الأخرى التي لا حصر لها ، ما به تشارك الأشياء الأخرى ؛ أى لم يعد هناك من سبيل إلى قراءة المعنى الذى أراده الفنان منها . فإشبهها بمجهود كبير ضخم عجز عن بلوغ مداه ، ففصل بين السماء والأرض ، إذ كانت غايته استيحاء السماء والأرض أسرار تمنعهما طبيعتهما من الإعراب عنها .

وكذلك دلالة الألحان - إذا جاز لنا أن نسميها دلالة - ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها ، فهي في هذا مغارة للأفكار التي يستطاع الإعراب عنها بطرق كثيرة على سواء . سم هذه الألحان - إذا شئت - مرحلة أو حزينة ولكنها ستبقى فوق و دون كل ما تستطيع أن تقوله عنها . وليس ذلك لأن عواطف الفنان أغنى وأخصب من الألحان ، بل لأن تلك العواطف ، التي ربما كانت أصلاً لما اخترع من موضوع ، حين ظهرت في صورة ألحان ، اعترها تغير في جوهرها وتبدل في قيمتها . فهي ألم تدل على الألم الذى أثارها ، ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشئ آخر غير الألم . فلم تعد الألحان رمزاً يحال بها على الألم ، ولكنها صارت شيئاً من الأشياء . فإذا قلت : وما تقول في الرسام إذا صنع منزلاً ؟ أجبت هذا حق ، إنه في الواقع يقوم بعمل منزل ، أى يخلق في لوحته منزلاً خيالياً لعلامة تدل على منزل . وبذا يظل في المنزل الذى يخلقه الإيهام كله بالإضافة إلى المنازل الحقيقية . يستطيع الكاتب أن يقودك إلى ما يريد ، وإذا وصف لك كوخاً أمكنه أن يطلعك منه على رمز للظلم الأجتماعى ، وأن يثير بذلك حيتك ؛ أما الرسام فأبكم ، فهو يقدم لك كوخاً فحسب ؛ ولك حرية تأويله بما تشاء . ولن يكون هذا الكوخ رمزاً للبؤس لأنه - لكي يكون رمزاً - يجب أن يكون علامة لما مدلولها ، في حين هو في الواقع شئ من الأشياء . والغمر من الرسامين هو الذى يقدم ما يمثل النماذج الإنسانية ، في رسم نموذج العربى والطفل والمرأة : لكن الرسام الماهر يعلم أن النموذج الذى يقدمه للعربى أو للعامل لا وجود له ، لافى الحقيقة ولا في لوحته ، فهو لذلك يقدم أحد العمال ، أى عاملاً خاصاً معيناً . وماذا ترى في العامل ؟ سالا حصر له من أشياء متناقضة ، فعل لوحته أختلطت عن العامل كل الأفكار وكل العواطف ، وذاب بعضها في بعض ذوباً عميقاً لا تفرقة فيه ، ولك أن تختار منها بعد ذلك ما تشاء . وقد قصد أحياناً بعض الخبيرين من الرسامين إلى إثارة شعورنا ، فرسموا صنفوا من العمال يتقاضون أجورهم فوق الثلج ، أو أبرزوا الوجوه الهزيلة للمتعبين ، أو

جوروا ميادين الحروب . ولن يتجاوز أحدهم في التأثير ماوصل إليه الفنان جروز (١) في لوخته : (الولد المضايغ) *Le fils prodigue* . وهل يعتقد أحد أن لوحة : (ملحة جرنیکا) قد اجتذبت قلباً واحداً في الدعاية لقضية أسبانيا ؟ وبالرغم من هذا ففي كل هذا الإنتاج الفني شيء لا يمكن فهمه كل الفهم ، ولا بد من كلمات لاصغر لها للدلالة عليه . ولييكاسو (٢) لوحة خالدة لمزليين طوال القامة يتجلى فيهم إبهام وغموض ، فهم يشفون عن معنى لا يمكن يبين من وراء هزاهم وقوسهم وملابسهم ذات الرسوم الهندسية على شكل معينات شاحبة الألوان ، فهم شعور مجسد تشربته مناظرهم كما تشرب النشافة المداد ، فهو شعور يعياه التحديد ، ضال العالم ، غريب عن نفسه ، موزع في نواحي اللوحة ، وهو — مع ذلك كله — مائل في الصورة . ولا أشك في أن عاطفة الإحسان وشعور الغضب قد يتجليان في موضوعات فنية أخرى ، ولكنها يفوصان كذلك فيها ، ويفقدان أسمها ، فلا يدون أن يكونا من الأشياء المحللة بروح الغموض . فالمعاني لا ترمم ولا توضع في ألحان . فن ذا الذي يجرو — والحالة هذه — أن يتطلب من الرسم والموسيقا أن يكونا التزامين ؟

وعلى النقيض من ذلك الكاتب . فعمله إنما هو في الإعراب عن المعاني . وعلينا أن تسجل هنا تفرقة أخرى : هي أن ميدان المعاني إنما هو النثر ، فالشعر يعد من باب الرسم والنحت والموسيقا . وقد لامني قوم زاعمين أنني أبغض الشعر محتجين ، لزعمهم ، بأن مجلة العصور الحديثة (٣) *Les Temps Modernes* قلما تنشر شعراً . ولكن في هذا الدليل على أننا نجبه ، خلاف ما يزعمون . وحسبنا أن إقناعهم أن يلقوا نظرة على الإنتاج الأدبي المعاصر ليروا فيه ضالة الشعر . ويقول هؤلاء الناقلون في زهو المنتصر : (لن تستطيع بحال أن تحلم بجعل الشعر (التزمياً) ، وهذا حق . ولم أرى إلى هذا ؟ لأنه يستخدم الكلمات كللت ؟ ولكنه لا يستخدمها بنفس الطريقة ؛ بل لنا أن نقول إنه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن أن تكون

(١) *Jean-Baptiste Greuze* (١٧٢٥ - ١٨٠٥) والولد المضياع شخصية ملل من أبلغ أمثال الإنجيل (أنظر إنجيل لوقا ، ١٥) .

(٢) *Pablo Ruiz Picasso* رسام أسباني ، ولد في مالاجا . *Malaga* عام ١٨٨١ ، وقد تطور في فنه حتى أصبح الآن سريالياً .

(٣) أنظر هامش ص ١٠ .

نفعية . وحيث إن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بوساطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا ، إذن ، أن نتصور أن هدف الشعراء هو في استطاع الحقائق أو عرضها . وهم لا يفكرون كذلك في الدلالة على العالم وما فيه ، وبالتالي لا يرمون إلى تسمية المعاني بالألفاظ ، لأن التسمية تتطلب تسمية تامة بالأسم في سبيل المسمى ؛ وعلى حد تعبير (هيجل) Hegel : يبدو الاسم غير جوهري بالقياس إلى مدلوله الذي هو جوهرى . فليس الشعراء يمتلكون ولا بصامتين ، بل لهم شأن آخر . وقد قيل عنهم إنهم يريدون القضاء على سلامة القول بمزاجات (١) وحشية بين الألفاظ ، وهذا خطأ . لأنه يلزم لذلك أن يزجوا بأنفسهم في ميدان الأغراض النفعية للغة ، ليمحوا فيها عن كلمات توضع في تركيب غريبة ، وذلك — مثلاً — ككلمة (حصان) وكلمة (زبد) ليقال : (حصان زبد) [٣] ، وعلى أن مثل هذا العمل يتطلب وقتاً لا حده له ، لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النفعية للغة ، فتعتبر الكلمات آلات تستخدم ، وفي الوقت نفسه يجتهد في أنزع هذه الدلالة منها .

وفي الحق إن الشاعر أبعد ما يكون من استخدام اللغة أداة . وقد اختار طريقة اختياراً لا رجعة فيه . وهو طريق فرضه عليه مسلكه الشعري في اعتبار الكلمات أشياء في ذاتها وليست بعلامات لمعان . لأن غموض العلامة يتضمن إمكان النفاذ منها لنستشف من خلالها ، متى شئنا ، — كما نستشف من خلال الزجاج — المعنى المدلول عليه ، فتتوجه بأنظارنا إلى حقيقة ذلك المعنى ونعده غرضاً لنا . فالتأثر دائماً وراء كلماته متجاوز لها ليقرب دائماً من غايته في حديثه . ولكن الشاعر دون هذه الكلمات لأنها غايته . والكلمات للمتحدث خادمة طيبة ، وللشاعر عصية أبية المراسم لم تستأنس بعد ، فهي على حالها

(١) يقصد المؤلف بذلك جماعة السرياليين ، وهم الذين يريدون إثارة الأضداد بالمزاجات القضاء على مائة الأشياء المتعارفة بين الناس ، وليقاط الإرواى فيها يخصها ، قصداً إلى الوصول إلى نقطة هي فوق ما استطاع الناس عليه من حقائق ، ومفهوم السريالية معناه : ما فوق الحقيقة ، يريدون بذلك إقامة مفهومات جديدة عالية لإصلاح النظم . وعلى ماقى مذهبه من شطط . كانوا أول من استخدم اللغة الشعرية لغاية تنسية أو اجتماعية . ومثال هذه المزاجات أن يقوموا في تجاربهم بتقديم قطع في شكل السكر ولكن من الرخام ، أو أن يسوروا في أدهم مسافرين يحويون بلا داً مختلفة الماذات والتقاليد ، ليقضوا في ذهن القارئ على قيمة العادات والتقاليد جلة . من وراء شعور المسافر في كل بلد يحويه بما يفسد شعوره في البلاد الأخرى ، بحيث ينتهي من سفره ولم تبق لديه قيمة لأية عادة . ونكتفي بالإشارة إلى ذلك هنا ، لأن المؤلف سيبين خطر هذا المذهب ، ويرد عليه رداً طويلاً ، في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

الوحشية . والكلمات للمتحدث اصطلاحات ذات جلوى ، وأدوات نبلى قليلا قليلا باستخدامها ، ويطرح بها حين لاتعود صالحة للاستعمال ؛ وهى للشاعر أشياء طبيعية ، تنمو طبيعية فى مهدها كالعشب والأشجار .

ولكنه إذا استوقفته الكلمات — كالرسم بالقياس إلى الألوان وكموسيقى حيال الألحان — فليس ذلك لأن الكلمات فقدت لديه كل معنى . فالمعنى فى الواقع هو الذى يربط وحده بين الكلمات مجرد أصوات أو خطوط حبر على ورق ؛ ولكن هذا المعنى يصبح فى عيذه طبعياً هو أيضاً ، فليس هو بغاية تتطلع إليها المثالية الإنسانية ولا تنصل إليها ، ولكنه خاصية لكل كلمة . نظيره فى ذلك دلالة الوجه وما توحى لنا به الألحان والألوان من معنى الحزن أو المرح . وقد يصب المعنى فى كلمة ويحتويه جرسها أو مظهرها على الورق ، فيهبط من عالم التجريد إلى عالم التجسيد . ويصير التعبير بذلك شيئاً من الأشياء له صفة الكينونة أو الدوام .

واللغة للشاعر مخلوق له كيانه المستقل . ولكنها للمتكلم مجال نشاطه حين يستعين بالكلمات التى تمثل وحدة اللغات . فالكلمات أمتداد لإحساساته ولأدواته من منظار أو ملقط أو عصا ، يستخدمها فى دخيلة نفسه ، ويحسها كجسمه . فهو محوط بمادة اللغة التى لا يكاد يعي سلطانها عليه ، وهى بعد ذلك ذات أثر بالغ فى عالمه . والشاعر خارج عن نطاق اللغة ، يرى الكلمات من جانبها المعكوس ، كأنه من غير عالم الناس . وكأنما — وقد حل بعالمهم — قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالم . فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولاً بأسمائها ، بل تعرفها تعرفاً صامتاً ، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء فى نظره : ألا وهى الكلمات ، فأوسعها لمساً وجسماً واختباراً وبحثاً ، فاكشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص بها ، وأنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وماسوى العالم ، رأى فيها صور لهذه المظاهر . فإذا اختار تعبيراً يمت بصلة إلى شجر الصفصاف أو الدردار ، فليس بضرورى أن يختار نفس الكلمات التى نستخدمها للدلالة على مثل هذه الأشياء . وبما أنه يضع نفسه خارج نطاق اللغة ، فإن الكلمات التى تبدل لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ماحوله وترج به وسط الأشياء : تظهر فى عيذه هو فحاً لأصطباد حقيقة أية المراس . وموجز القول أن اللغة له هى (مرآة) العالم — وبهذا يجرى لديه — فى ذات الكلمة وفى أستعمالها — تغيرات على نحو جديد . فجرس الكلمة وطولها وما

تختتم به من علامات تذكير أو تأنيث ومظهرها في نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حتى به تمثل المعنى أكثر مما تنال عليه . وحين تتحقق الدلالة ينعكس فيها المظهر المادى للكلمة . وتبدو تلك الدلالة بدورها صورة لما ينطق به من ألفاظ . وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ ، لأنها فقدت كل فضل لها عليه . وحيث إن الكلمات في نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات نفسها ذات كيان مستقل كالأشياء ، فإن الشاعر لا يفصل فيما إذا كانت الكلمات قد خلقت لأجل دلالتها أو الدلالات لأجل الكلمات . وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه يمرى ومن دلالة متبادلة . وبما أن الشاعر (لا يستخدم) الكلمات أدوات ، فليس له الاختيار بين المعاني المختلفة ، بل كل لفظ من هذه الألفاظ لديه ذو مظهر مادى مختلط بالمعاني الأخرى ، بدلا من أن يبدو مستقلا لأداء وظيفة مستقلة . وبهذا المسلك الشعري حيال الكلمات تتحقق في كل كلمة أنواع المجاز التي حلم بها بيكاسو Picasso حين تمنى علبة كبريت تكون كلها على شكل خفاش على أن تظل في الوقت نفسه علبة كبريت (١) . مدينة (فلورنسا) Florence مدينة أزهار ونساء ، فهي مدينة - أزهار ، ومدينة - نساء ؛ وأزهار - نساء ، في وقت معاً . وتبدو المدينة هكذا شيئاً عجيباً إذ يكون لها خاصة النهر في السيولة ، ووداعة الذهب في لونه الأحمر ، وتمنع الاحتشام ، ثم تنتهى بمقطعها الأخير الذي تستديم فيه - إلى مالا نهاية - معنى الأزدهار (٢) والفتح . هذا إلى الجهد الخادع للذكريات التي عاشها من يكتب عن المدينة . ففلورنسا كذلك عندى بعض نساء أو ممثلة أمريكية كانت تقوم بأدوارها في الأفلام الصامتة في عهد طفولتي ، وقد نسيت عنها كل شيء ، سوى أنها كانت طويلة كقفاز

(١) في ازدواج الأشياء على هذا النحو عرض السرياليين في فلسفتهم أشرنا إليه في هامش ص ٩ من هذا الكتاب .

(٢) لا يمكن أن يفهم شرح المؤلف إلا إذا لحظنا مقاطع كلمة « فلورنس » ومعانيها في الفرنسية . المؤلف هنا يقرن بين هذا اللفظ وما يثير مجموع المقاطع الصوتية المركب منها على سبيل تداعي المعاني التي لهذه المقاطع في الفرنسية : فالكلمة مكونة من المقاطع : Fl-or-ence والمقطع الأول Flo يوسى في صوته بمعنى decency أى النهر ، والثاني : ence معناه النعج ، والثالث fleurs توحى بمعنى كلمة : Florence ومعناها الاحتشام ، ثم إن آخر المقطع الأخير : Ce بمثابة إشارة تنتهى بحرف الصامت ، وكان ما قبله كلمة Fleurs ومعناها : الزهور ؛ وهذا كله من طريق تداعي المعاني بواسطة أسوار الكلمة .

الرقص ، وعلى سبيلها آثار جهد ، وأنها عفيفة دائماً ، متزوجة غامضة دائماً ، وقد كنت أحبها ، وكان اسمها (فلورنس) . وذلك لأن اللفظة التي تنتزع الناثر من نفسه وتزج به في عالم الناس ، تعكس هي نفسها للشاعر صورة نفسه كأنها امرأة . وهذا ما يبرر مشروع ليريس (١) المزوج حين حاول في قائمة ألفاظه أن يحدد بعض الكلمات تحديداً شعرياً ، أى تحديداً هو في نفسه شرح تجميعي لكل أنواع التلازم المتبادلة في مادة الكلمة بين جرمها وروحها اللغوية . وقد حاول في الوقت نفسه ، في كتاب لم يطبع بعد ، أن ينطلق باحثاً عن الزمن المفقود من حياته ، متخذاً سبيله إلى ذلك بضع كلمات جد مشحونة لديه بمعان ذاتية . فالكلمة الشعرية عالم صغير .

وما أزمة اللغة التي حدثت في هذا القرن إلا أزمة شعرية . فهذا يمكن لها من عوامل أجناعية وتاريخية فقد تبددت في الدعوة إلى تجريد الكاتب من نفسه حيال الكلمات ؛ وكانت قد أعبته الحيلة في استخدامها ، أو على حد التعبير المشهور لبرجسون : كانت معرفته لها نصف معرفة ، وقد كان يجابهها مع شعوره بأنه غريب عنها ، وكان لهذا الشعور نتائج كثيرة . فلم تكن الكلمات ملك له ، ولم تكنه هو كذلك ، ولكن كانت تنعكس - أمامه في هذه المرايا العجيبة من الكلمات - السماء والأرض وحياته هو الخاصة وفي النهاية صارت الكلمات في نظره هي الأشياء نفسها ، أو بالأحرى : مركز الأشياء . ويجمع الشاعر كثيراً من هذه العوالم الصغيرة التي هي الكلمات . شأنه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الألوان ؛ يظن أنه يؤلف بذلك جملاً ، ويسكن هذا عمله : إنه في الحقيقة يخلق شيئاً . فالكلمات - بوصفها أشياء - تنقسم لديه إلى مجموعات لتشاكها السحري أنسجماً أو عدم أنسجام ، شأنها في ذلك شأن الألوان والأصوات ، فهي تتجاذب وتتدافع وتتفانى وتشترك في صفات تكون وحدتها الشعرية التي تجعل منها جملة هي في الوقت نفسه شيء من الأشياء . وفي الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات . ولكن هذه الهيئة لا تشترك في شيء مع ما يطلقون عليه عادة شكل الجملة النحوي ، إذ أن هذا الشكل لاسلطان له على تكوين المعنى ؛ بل إن تلك

(١) Michel Leiris شاعر فرنسي معاصر ولد في باريس ١٩٠١ ، وعنه أن الشعر بعيد عن الحياة العملية كل البعد ، إذ منطلقة الأحلام ، وخاصته دلالة الشاعر على ذات نفسه . وهذا الشاعر مثل السير بالين جيما يفيد من الصور والألفاظ التي تثير المناطق النفسية الخفية في اللاشعور . ومن دواوينه الهامة : القبر ، وليل بلا ليل ، وعصر الإنسان .

المهيئة قرينة الشبه من مشروع يهياً به الفنان لخلق ما يريد ، كذلك الذى يتصور به (بيكاسو) فى خياله شيئاً قبل أن يمس ريشته ، وقد يصير هذا الشيء بهلواناً أو ممثلاً هزلياً .

سأهبو بنفسى إلى حيث أصغى لشدو الطيور صُبيحنَ السلافا
ولكن - ألقبى - استمع للغنا من الغلك بحراً إليك توافى (١)

و (لكن) هذه تقف حداً على حافة الجملة ، دون أن تربط البيت الثانى بالبيت الأول ، بل تسبق على البيت لوناً ذا معنى استثنائى خاص ، معنى نفسى ، فيه من تداعى المعانى ما يغمر جوانبه جميعاً . كما تبتدى " كذلك بعض قطع من الشعر بالواو كحرف العطف ، على أن هذا الحرف لم يعد لدى الشاعر علامة لعملية عقلية يراد القيام بها ، بل يبسط سلطانه على المقطوعة كلها ليضفى عليها طابع التبعية المطلقة . فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق : فهو يتلوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتدمة بما تحتوى عليه من نثى وأستثناء وفصل . وهو مجرد من هذه العلاقات معانى مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة . فنصير الجملة ، مثلاً ، ذات صيغة أعراضية دون نظر إلى تحديد الشيء المعترض عليه . وبذا نلاحظ هذه العلاقات المتبادلة - كما شرحنا - بين الكلمة الشعرية ومعناها . فمجموع الكلمات المختارة يؤدى وظيفته فى إبراز صورة الاستفهام أو الاستثناء . والعكس كذلك صحيح فى أن صيغة الاستفهام صورة للتعبير الذى يتحدد بها . كما فى مثل هذا الشعر الجميل :

بالفصول ! ويا تشم قصور ! من لى بنفس غير ذات قصور ؟ ! (٢)

فليس هناك مسئول يتوجه إليه الإستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ، أو بالأحرى : فى الإستفهام نفسه الإجابة . أو هل

(١) ترجمة ليتين فرنسين الشاعر الرمزي ملازميه هذا نصهما :

Fuir, la-bas je sens que les oiseaux sont ivres
Mais, O, mon coeur, entends le chant des matelots

(٢) ترجمة ليتين الشاعر القرنى « رامبو » وهذا نصها :

O saisons ! O Châteaux !
Quelle âme est sans défauts ?

وآثرنا ترجمتهما شعراً ليضح تطبيق المثال ، عل أن الترجمة تكاد تكون حرفية .

هو استفهام تقيري ؟ لكن من الحق الاعتقاد بأن (رامبو) Rimbaud أراد أن يقول : إن كل الناس ذوو نقائص . أو على حد تعبير (بريتون) (١) في شأن (سان بول رو) (٢) : لو كان قد أراد أن يقول ذلك لقاله . وفي الوقت نفسه لم يقصد إلى بيان معنى آخر سوى هذا . فلم يفعل غير أن صاغ استفهاماً مطلقاً . ومنح تعبيراً حميلاً منطلقاً من روحه وجوداً استفهامياً . وبذا صار الإستفهام شيئاً ، كما تمثل ضيق النفس عند الفنان الإيطالي (تانتوريو) Tintoretto في مساء صفراء . وليس هذا بدلالة ، بل هو جوهر ذو وجود خارجي . ويدعونا (رامبو) أن نرى معه هذا الجوهر من خارج نطاقه كذلك . ووجه الغرابة في هذا هو أننا — لكن نرى هذا الجوهر — يجب أن نعتبره من الباحة الأخرى المقابلة للوضع الإنساني : ألا وهي ناحية الخالق .

و نستطيع ، إذن أن نذكر في يسر مدى حق من يتطلب من الشعر أن يكون (التراميا) نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الأفعال أو العاطفة نفسها ، ولم لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحق الاجتماعي والحفيظة السياسية ؟ ولكن كل هذه الدوافع لاتتضح دلالتها في الشعر كما تتضح في رسالة هجاء أو رسالة إعتراف . فالنار تجلو عواطفه حين يعرضها أما الشاعر فإنه — بعد أن يصب عواطفه في شعره — يتقطع عهده بمعرفتها : إذ تكون الكلمات قد سيطرت عليها ونفذت خلالها وألبسها أنواباً مجازية ، فلم تعد الكلمات تدل عليها حتى في نظر الشاعر نفسه . فقد أصبح الأفعال شيئاً له كثافة الأشياء ، وبدت عليه مسحة الغموض ، إذا أكتسب الخصائص الغامضة للألفاظ التي صار حييها . وفوق هذا يوجد دائماً — في كل جملة وكل بيت من الشعر — ما هو أكثر بكثير من مجرد إحساس ، كما يوجد في مزقة السماء الصفراء فوق جبل (الجبلجة) (٣) ما يتجاوز مجرد كربة حبيسة أو ضيق نفس فحين أصبحت الألفاظ والجملة بمثابة شيء من الأشياء تعددت دلالتها إلى ما لا نهاية كالأشياء ، فطغت بذلك من كل جهة على العاطفة التي

(١) معلوم أن أندريه بريتون André Breton الكاتب الفرنسي المعاصر أهم مؤسس للمدرسة السريالية ، وولد عام ١٨٩٦ — وسيحدث عنه المؤلف كثير .

(٢) Saint. Pol - Roux شاعر من شعراء الرمزية الفرنسيين (١٨٦١ - ١٩٤٠) .

(٣) انظر صفحة ١٣ .

أثارها . وكيف يرجى إهاجة الغضب أو إثارة الحماسة عند القارئ في حين يراد منه أن ينسلخ من حالته الإنسانية ، إذ يدعى لينظر إلى اللغة بنظرة الخالق لها ، لكي يراها على وجهه مقلوب (١) ؟ وقد يقول معترضون . (لقد نسيت شعراء المقاومة الوطنية ، وقد نسيت (بطرس عما نويل) (٢) ؛ ولكن كلا ، لم تذكروا منى ناسياً ، بل كنت على وشك ذكرهم لكم بهانا على ما أقول .

ولكن إذا حرم الشاعر (الالتزام) في شعره ، أف يكون ذلك سبباً في إعفاء الناثر من تلك الغاية ؟ وفيه يتشابهان فيما بينهما ؟ حقاً إن الناثر يكتب ، وكذلك الشاعر . ولكن لاتشابه في عملها في الكتابة إلا في حركة اليد ورسم الحروف . وعالمها بعد ذلك منفصلان لاصلة بينهما ، وما يعتد به أحدهما . قد لا يعتد به الآخر . فالنثر في جوهرة نفعي ، وإلى لأميل إلى تعريف الناثر بأنه الذي (يستخدم) الكلمات . فقد كان السيد (جوردين) (٣) ناثراً حين طلب حذاءه وكذا (هتلر) حين أعلن الحرب على بولونيا فالكاتب متكلم : إنه يحدد ويبرهن ويأمر ويرفض ويستجوب ويرجو ويسب ويوهم ويوحى . فإذا فعل ذلك ، دون غاية ، فلن يصير به شاعراً ، بل ناثراً يتكلم في غير طائل . وحسبنا ما سبق أن رأينا فيه اللغة على وجهها المقلوب . وآن لنا أن ننظر إليها الآن على وجهها الصحيح .

نمارس فن النثر في الكلام ، فادته بطبيعتها ذات دلالة : أي أن الكلمات قبل كل شيء ليست بأشياء ، بل هي ذات دلالة على الأشياء ، فليست المسألة الأولى في الاعتبار معرفة ما إذا كانت تروق أو لا تروق في ذاتها ، ولكن معرفة ما إذا كانت تدل دلالة صحيحة أو واضحة على بعض الأشياء أو على بعض المبادئ . ولذا كثيراً ما يحدث أن نكون على

(١) لأن لغة الشاعر لم تعد وسيلة بل غاية ، ولم تعد الكلمات مجرد دالة على مدلول معين ، بل صارت الكلمات ذات كيان خاص تخلق ما يتجاوز المدلول اللغوي ، كما سبق شرح ذلك .
(٢) شاعر فرنسي معاصر أنتج كثيراً من شعره فيما بين الحربين العالميتين وفي أثناء الحرب العالمية الثانية . واتجاهاته تتردد بين الثورة والحفاظة الدينية ، وله طابع رمزي ثم طابع ديني متأثر بفرقة بول كلودل المسيحية .

(٣) M. Jourdain : شخصية أدبية خلقها موليير (١٦٢٢ - ١٦٧٣) في ملهاته له مثلث لأول مرة عام ١٧٦٠ وعنوان هذه الملهاته : « البرجوازي اللبيل » Le Bourgeois Gentilhomme . وقد أصبح جوردين مثال يحدث النعمة الوصول الذي يتنكر لماضيه فيكون مثار سخيرة الجميع .

ذكر من فكرة من الأفكار التي علمنا أياها بعض الناس عن طريق الكلمات ، دون أن نستطيع تذكر كلمة واحدة من الكلمات التي تعلمناها بها . فالنثر أولاً طريقة من طرائق الفكر ، أو على حد تعبير (غاليري) : يوجد النثر كلما مرت الكلمات في خلال نظرانا كما تمر الكأْس خلال أشعة الشمس . إذا واجه المرء خطراً أو عقبة أستعان بأى من الآلات يتاح له . فإذا ما انحجب عنه الخطر لم يتذكر ما إذا كانت تلك الآلة مطرقة أو عصاة . على أن إدراكه لم يتعلق بحال تلك الآلة . وكل ما كان يلزمه ، على وجه التحديد هو امتداد جسمه أو الإستعانة بوسيلة تطول بها يده حتى أعلى الفصن . فلم تكن تلك الأداة له غير إصبع سادسة أو ساق ثالثة ، أو بالاختصار مجرد وظيفة يقوم المرء بتمثيلها . وكذلك الشأن في اللغة ، فهي بمثابة عصي أو بمثابة سراويل وقاء ، نخشى بها من الآخرين ونستخبر بها عنهم ، فهي إمتداد لحواسنا .

ومنزلتنا من اللغة كنز لثنا من جسدنا : نشعر بها ذاتاً على حين نتجاوزها إلى ماوراءها من غايات أخرى ، على نحو ما نشعر بأيدينا وأقدامنا . ونترك اللغة حين يستخدمها متكلّم آخر على نحو ما نترك أعضاء إنسان آخر . هناك كلمة يجيها المرء وكلمة أخرى يصادفها . ولكن كلا الحالين رهن بمشروع أقوم به قولاً ، بغية التأثير في الآخرين أو يقوم به الآخرون بغية التأثير في . فالكلام لحظة خاصة من لحظات العمل ، ولا معنى له في خارج ذلك النطاق . في بعض حالات الخرس يفقد المصاب قدرته على العمل وعلى فهم طبائع الأشياء وعلى القيام بعلاقات طبيعية مع النساء . ويبدو فقد النطق ، من بين هذه القوى المتعطلة ، كأنه فقد أحد المقومات الشخصية وكفى ، ولكنه في الواقع أقومها وأظهرها . وإذا لم يكن النثر في كل أحواله غير أداة فعالة للقيام بمشروع ما ، وإذا كان التأمل في الكلمات في ذاته من عمل الشاعر وحده ، فمن حقنا إذن أن نطلب ، أولاً ، من الناثر : ما غايتك من الكتابة ؟ وفي أى مشروع تريد أن تطلق لنفسك العنان في القول ؟ ولم يضطرك ذلك المشروع للجوء إلى الكتابة ؟ ومهما يكن من شيء فلن تكون غاية ذلك المشروع هي التأمل البحث ، إذا التأمل والنظر العقلي ميدانهما الصمت ، على حين غاية اللغة الاتصال بالآخرين والإقضاء حقاً قد يقصد إنسان ما إلى تسجيل نتائج تأملاته لنفسه ولكن حصه - والجالة هذه - بضع كلمات يرمى بها على الصفحة في غير أناة ، وستكفيه هذه الكلمات ليتعرف بها مامر في خاطره . إذا انتظمت الكلمات في سجل

بقصد الإفصاح ، فعنى هذا أن قصداً آخر غريباً عن مجرد النظر العقلى ، بل وعن اللغة نفسها ، قد تدخل فى الأمر : ألا وهو الإفضاء إلى الآخرين بما توصل إليه من نتائج ومهما يكن من شئ فعلينا أن نتساءل عن سبب هذا القصد . ولا تفتأ النظرة السليمة تؤمن بضرورة هذا التساؤل ولو تناساه المتفهمون من بيننا طواعية واختياراً . ألم تجر العادة بوضع هذا السؤال الجوهري لمن ينتوون الكتابة من الشبان . « ألدك شئ » تقوله ؟ « أى شئ يساوى مايلبد من جهد فى الإفضاء به . ولكن ماذا نعنى بكلمة « يساوى الجهد » إذا لم نرجع فى ذلك إلى نظام القيم المتعالية ؟

على أننا إذا لم نأخذ فى حسابنا إلا هذه البنية الثانوية لقصد المتكلم وهى « قوة التعبير » ، وجدنا خطأ جسيماً للأصوليين الخالص : هو اعتقادهم أن الكلام نسيم مجرى لطيفاً على سطح الأشياء ، ويمسها مساً خفيفاً دون أن يخالها بتغيير ، ثم اعتقادهم أن المتكلم لا يعدو مجرد مشاهد للأشياء يختصر فى كلمة تأملاته غير ذات مثال . إنما الكلام عمل : كل شئ سميت لم يعد ، بعد ، على وجه الدقة هو . هو ؛ بل إنه فقد هذه التسمية فطرته التى كان عليها . إذا سميت سلوك إنسان فقد أوجبت به إليه ، فجعلته يرى نفسه . وبما أنك جددت هذا السلوك للآخرين فى نفس الوقت ، فإن ذلك الشخص يترك أنه مرئى فى اللحظة التى يرى فيها نفسه ، فما كان ينحسب إلى عالم النسيان من حركات خفية اكتسبت الآن وجوداً فسيحاً لا حدود له ، وجوداً يعلمه الجميع ، فوجدت سبيلها إلى الموضوعية لدى العقول ، وزاد بذلك سلطان امتدادها ، واكتملت لها حياة جديدة . فكيف تريد بعد ذلك أن يبقى لصاحبها نفس سلوكه من قبل ؟ فإما أن يواظب على ما كان عليه من سلوك عن عناد وكامل وعى . وإما أن يرتد عنه . وهكذا ، بمشروعى الأدبى ، أكتشف عن الموقف قاصداً كل القصد إلى تغييره ، وأصيب جوهر الموقف . وأنفذ إلى كل جوانبه ، وأجلوه أمام العيون ؛ وحينذاك أكون صاحب التصرف فيه . وفى كل كلمة أرسلها أغوص قليلا قليلا فى هذا العالم ، وفى نفس الوقت أطفو فيه قليلا قليلا لأنى أنجازوه إلى المستقبل

فالتأثر ، إذن ، هو الذى سنلك للعمل طريقاً من الطرق غير المباشرة ، يصح أن نسمية العمل عن طريق الكشف . وإذن فلنا أن نسأله ثانياً هذا السؤال : « أى مظهر من مظاهر العالم تريد أن تكشف عنه ؟ وأى تغير تريد تحقيقه عن طريق هذا الكشف ؟ »

ويدرك الكاتب « الاتراى » أن الكلام عمل ، ويعلم أن الكشف نوع من التغيير ، وأنه لا يستطيع الكشف عن شيء إلا حين يقصد إلى تغييره . وقد نحلى عن ذلك الحلم المتعذر التحقيق من رسم صورة للمجتمع أو للحالة الإنسانية دون تحيز فيها ، فالإنسان هو المخلوق الذى لا يحتفظ موجود ما حياله بالحيدة . حتى الله . لأن الله ، كما رآه بعض الصوفية ، ذو وضع خاص فى علاقته بالإنسان . والإنسان كذلك هو المخلوق الذى لا يمكن أن يرى حالة دون أن يغيرها . لأن نظراته تسجل أو تهدم أو تصور أو تفعل فعل الأبدية فى تمثيل الأشياء إلى حالتها هي . وإنما بالحب والبغض والغضب والخوف والسرور والحق والإعجاب والأمل واليأس بتكشف الإنسان والعالم عن حقيقتهما . حقاً قد يكون الكاتب « الاتراى » خاملاً ، بل قد يكونه عن وعى ؛ ربما أنه لا يستطيع امروز أن يكتب دون تطلع إلى كامل النجاح ، فلا يبنى أن يصرفه الحمول عن أن يقوم بعمله فى توجيه إنتاجه كما لو كان مقدرأ له أن يلقى أعظم ما يتصور من الشهرة . فلا يصح أن يفكر فى نفسه قائلاً : « آه ما سعلنى لو وجدت ثلاثة آلاف قارئ ! » ، بل يجب عليه أن يقول : « ماذا يحدث لو قرأ كل العالم ما أكتب ؟ » وليكن على ذكر من الكلمة التى قالها موسكا أمام العربية التى كانت تحمل فابريس وسانسفرينا (١) : « إذا تولد بينهما الحب فقد حق على الضياع » . وهو يعرف أنه هو الذى يسمى مالم يسم بعد ، أو مالا يتجرأ على التصريح باسمه . وهو يعرف أنه يجعل كلمتى الحب والبغض ينبجسان - ومعهما عاطفتا الحب والبغض - فى قلوب أناس لم يحزموا بعد أمرهم فى شأن عواطفهم . إنه يعرف أن الكلمات - على حد تعبير بريس بارين (٢) Brice Parain - « مسلسات عامرة بقذائفها » . فإذا تكلم الكاتب قائماً يصوب قذائفه فى مكتبته الصمت ، ولكنه إذا اختار أن يصوب فيجب

(١) شخصيات فى قصة متانفال التى عنوانها : دير بارم La Chantreuse de Parme ، وموسكا هو رئيس الوزراء فى بلاط بارم (فى إيطاليا) يحب دوقه سانسفرينا البسيلة ، وهى عمة فابريس الشاب الإيطالى الذى كانت له ميول فرنسية ، وحارب مع نابليون ، وقد حاول أعداء موسكا أن ينشأ الحب بينه وبين عمة ، كى تنبه حين يرحل عن بلاط بارم ، مكيدة منهم ضد الأمير ، وتتلو حوادث القصة فى إيطاليا ما بين أعوام ١٨١٥ و ١٨٢٠ . وفيها تبلى الأطلع السياسية والمصالح الفردية فى صراع يمر عته بلزك الذى أصعب بالقصة بقوله : إنها قصة كان يمكن أن يكتبها ميكافل لو أنه بقى فى إيطاليا فى القرن التاسع عشر .

(٢) كاتب فرنسى معاصر له بحوث قيمة فى فلسفة اللغة ووظائفها .

أن يكون له تصويب رجل يرى إلى أهداف ، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة
مغمض العينين ومن دون غرض سوى السرور بسماع اللوى . سنحاول - فيما بعد -
تحديد ما يمكن أن يكون الغاية من الأدب ، ولكنا نستطيع أن نستخلص من هذا
المقام أن الكاتب قد اختار لنفسه رسالة الكشف عن سر الإنسان ، لكي يتحمل
الناس بعد ذلك كل تبعه تنجم عما يتخذون من مواقف حيال ما يجلو لهم من موضوعات
جلاء لا مجال فيه لأدنى غوض . لا يفترض أن إنساناً مجهل القانون مادامت له مواد
ملونة مكتوبة ، ولك إن شئت بعد ذلك أن تتعدى حدوده ، ولكنك على علم بالآخطار
التي تستهدف لها . وكذلك الكاتب في رسالته حين يتصرف فيها بحيث لا يستطيع إنسان
بعد ذلك أن يجهل العالم ولا أن يزعم لنفسه مخرجاً من التبعة . وما دام الكاتب قد أخذ
على نفسه أن يعمل عن طريق اللغة ، فليس له بعد ذلك أن يتقاصر بهمة عن البيان .
إذا اخترت لنفسك عالم الألفاظ ودلالاتها فلا سبيل لك بعد ذلك إلى الخروج . دع
الكلمات تنتظم حرة في سلاك الجمل ، فستحوى كل كلمة اللغة كلها (١) . يتحدد
الصمت نفسه بالإضافة للكلمات ، كما تأخذ السكينة في الموسيقى معناها من أصناف
ما يجاورها من الحان . فهذا الصمت لحظة من لحظات الكلام . فليس السكوت بكما
ولكنه رفض للتكلم . إذن فهو نوع من الكلام . فإذا اختار كاتب أن يمسك عن
الكلام عن مظهر من مظاهر العالم ، أو بالأحرى إذا اختار أن يمر به في صمت ، فلنا
الحق أن نضع له مؤالا ثالثاً : لماذا فضلت في الكلام هذا دون ذاك ؟ وبما أنك تتكلم
قاصدا إلى التغيير ، فلماذا تريد تغيير هذا دون ذاك ؟

على أن كل هذا لا يمنع من أن تكون للكتابة طريقة . وليس الكاتب بكاتب لأنه
اختار التحدث عن بعض أشياء ، بل لأنه اختار التحدث عنها بطريقة معينة . وما من
شك في أن الأسلوب يسمو بقيمة النثر ، ولكن يجب أن يمر به غير ملحوظ . ومادامت

(١) لأن من وراء الدلالة الخاصة للموقف الخامس تراءى دلائل إنسانية عامة . وذلك شبيه بما إذا دافعت
عن مظلوم أو ناضحت ظالماً معينا ، فعل الرغم من أن دفاعك منصرف كله إلى موقف وشخص معين ،
فإن المعاني الإنسانية في مناضة الظلم من حيث هو والدفاع عن المظلوم أيا من كان ، كل هذا يترأى أفقا
عاما ومعاني مسلما بها وراء المعاني المحددة . وسيرداد هذا وضوحا في ثنايا دراسة المؤلف ، وبخاصة في الفصل
الثالث والرابع من هذا الكتاب . ولذا نكتفي هنا بتبسيط الفكرة على هذا النحو لا نقصد إلا تيسير متابعة
أفكار المؤلف .

الكلمات شفافه يحترقها النظر إلى المعاني فمن الحق إذن أن يتسرب إليها زجاج غير شفاف . فالجبال هنا قوة دمة تدق عن الإدراك . وهو في لوحة الفنان بهر مشرقاً لأول وهلة ، ولكنه في الكتاب مستسر يعمل عمله عن طريق الإيهام ، شانه في ذلك شأن سحر الصوت أو سحر الوجه ، فهو لا يكره إكراهاً ، بل يمنح المرء إلى الغاية على غير شعور منه به ؛ فيعتقد أنه إنما يستسلم لمنطق الحجب ، على حين هو في الواقع مسوق بقوة سحرية لا يراها . إن الشعائر الدينية في الترتيل ليست هي العقيدة ، ولكنها تسمى لها . وكذا توقيع الكلمات وجملها ، والموازنة بين أجزاء الجملة ؛ كل هذا يتحكم في عواطف القارئ ، وله عليه سلطان على غير وعي منه ؛ فهو بمثابة الترتيل في الشعائر الدينية ، وبمثابة الموسيقى والرقص . فإذا اعتد المرء بهذه الأشياء لذاتها فقد ضاع بذلك معناها ، ولم يبق منها إلا نغفات جملة . والمتعة الفنية في النثر لا تكون خالصة إلا إذا جاءت عن غير تعاهد وتعمد ظاهر . وإلى لأكاد أتواري خجلاً إذ أذكر بأفكار كهذه من البساطة بمكان (١) ، ولكن يبدو أنها انحدرت لدى قومنا إلى منطقة النسيان ؛ وإلا فلماذا يرموننا بأننا نقصد إلى وأد الأدب ، أو بعبارة أخرى يزعمون أن «الالتزام» خطر على فن الكتابة ؟ أو كان يفكر نقادنا في مهاجتنا في أمر الصياغة على حين لم نتكلم قط إلا عن المعاني ، لو لم تكن تلك العمدى التي صرت من الشعر إلى بعض النثر فاضطربت بها أفكارهم ؟ . أما عن الصياغة فليس هناك ما يقال سلفاً ، ولم نقل نحن فيها شيئاً ما : فليخترع من شاء ما شاء من قوالب الصياغة وللآخرين أن يحكموا عليها بعد ذلك . حقاً قد تستدعي الموضوعات أنواعاً من الأسلوب ولكنها لا تفرضها فرضاً ، وليس منها ما ينظم سلفاً خارج نطاق الفن الأدبي . وأى شيء أوغل في «الالتزام» وأشتق على النفس من مهاجمة جماعة اليسوعيين ؟ وقد جعل «باسكال» من ذلك موضوع كتابه : « رسائل إلى صديق في إقليم بروفنس » (٢) . وبالاختصار تنحصر المسألة

(١) شرح إميل زولا صاحب المذهب الطبيعي في الأدب (١٨٤٠ - ١٩٠٢) نفس هذه الأفكار من ضرورة التماسية الفنية للأسلوب على ألا يشير القارئ بها ، لأنها لا تملو مجرد وسيلة لتأنيته .

انظر : E. Zola : Le Roman Experimental P. 45-56.

(٢) عنوان كتاب « باسكال » : Les Provinciales ، وهو رسائل عددها ثمان عشرة ، والشارة الأولى منها تحمل عنواناً صغيراً هو أنها موجهة إلى أحد سكان « بروفنس » وهو صديق له ، والرسائل الباقية تحمل عناوانات صغيرة مختلفة . وقد ظهرت مجموعة حوالى عام ١٦٥٧ . وموضوعها جميعاً الحملة على أخلاق جماعة اليسوعيين وعلى سياساتهم الدينية ، وكان لها صدى أى صدى في عصرها ، في فرنسا وفى غيرها من بلاد أوروبا .

في تحديد موضوع الكتابة : أهو الفراشة مثلاً أم حالة اليهود ؟ وعندما يتحدد الموضوع تأتي بعد ذلك طريقة الكتابة عنه . وغالباً مايسير الأمران معاً جنباً إلى جنب ، ولكن لايسبق الثاني الأول بحال لدى كبار الكتاب . أعرف أن جيرودو (١) قد قال : « المسألة أولاً مسألة أسلوب ، وتأتي بعد ذلك الفكرة » . وهو على خطأ ، إذ الفكرة لم تأت . إذا عددنا الموضوعات مسائل أبوابها مفتوحة دائماً أمام الباحثين تسهويهم وتنتظرهم ، أدركنا بذلك كيف لاينحسر الفن شيئاً في « التزامه » بل يكسب كثيراً . وكما أن العلوم الطبيعية تضع بين يدي علماء الرياضة مسائل جديدة تدفعهم إلى وضع رموز جديدة ، فكذلك المطالب المتجددة دائماً في المجتمع وفيها وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة وعن وسائل فنية جديدة . فإذا كانت لغة كتابتنا اليوم قد تغيرت عما كانت عليه في القرن السابع عشر ، فذلك لأن لغة راسين Racine (٢) ولغة « سانتفرمون » (٣) لم تعد طيبة في الحديث عن القاطرات وعن طبقة العمال . وربما يحرم علينا بعد ذلك هواة الأسلوب أن نتحدث عن القاطرات ، ولكن الفن لم يكن يوماً ما في جانب هواة الأسلوب .

ويمحيطون أن يعترضوا على مبدأ « الالتزام » إذا كان هذا هو معناه ؟ أو بالأحرى هم اعترضوا ؟ ييلو إلى أن خصوصى يعوزهم الشعور بالحد في علمهم ، وأن حملاتهم لايمحو شيئاً سوى زفرة طويلة تنم عن العار الذى ينكشف عنه ماسطوره في عمودين أو ثلاثة من أعمدة المقال . وبودى لو علمت باسم أى مبدأ حكموا على ؟ وعلى أساس أى إدراك للأدب ؟ ولكنهم لم يشرخوا شيئاً من ذلك ، إذ يجهلونهم أنفسهم . وكان الأولى أن يدعوا لإدانتهم لى بتلك النظرية القديمة : نظرية « الفن للفن » ؛ لكن أحداً منهم لا يستطيع قبولها . إذ هى أيضاً مما يضاق به ذرعاً . وكلنا على يقين من أن الفن الخالص والفن الفارغ شئ واحد ، وأن الدعوة إلى الفن الخالص لم تكن سوى حيلة

(١) Girardoux : كتاب فرنسى (١٨٨٢ - ١٩٤٤) يمتدح الأسلوب كل العناية حتى إن الفكرة لتكاد تختفي وراء جمال العبارة ، وتترك خلفها طابع الشعر .
(٢) الشاعر الكلاسيكى الفرنسى الذى وصل بالمسأة الكلاسيكية إلى هزينة كالها ، وعبقريته تجعله في وصف الصراع القضى والمواليف المشبوبة (١٦٣٩ - ١٦٩٩) .
(٣) Saint-Evremond : كاتب كلاسيكى فرنسى ، ذو أسلوب قوى لاذع ومزاج حاد .
(١٦١٠ - ١٧٠٣) .

بارعة سرع بها نكرات القرن الأخير ، إذ فضلوا أن يهتموا بضيق الأفق والتقليد على أن يسلكوا طريق الكشف والتجديد . على أنهم قد اعترفوا هم أنفسهم بأن على الكاتب أن يتحدث عن شيء من الأشياء . وما هو ذلك الشيء ؟ وأظن أن الضيق كان سيلبهم أقصى مدى لو لم يعثر لهم فرنانديز (١) بعد الحرب العالمية الأولى على مبدل « رسالة الكاتب » . فهم يقولون لا ينبغي للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة ، كما لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لامعنى لها ، ولا أن يقتصر في بحثه على الجرى وراء جمال الحمل أو جمال الألفاظ التي تساق فيها . ووظيفته مقصورة على أداء « رسالة » قرائه . وما « الرسالة » إذن ؟ .

ولا يصح أن يغيب عن الأذهان أن أكثر النقاد هم من بين الكتاب الذين لم يواتهم الحظ ، والذين وجدوا لأنفسهم ، على شفا اليأس ، عملاً هادئاً هو حراسة المقابر (٢) . ويعلم الله ما إذا كانت المقابر هادئة ؛ وليس من بينها ما هو أكثر وأحب هدوءاً من المكتبة . فهي عامرة بأموات انحصر عملهم في الكتابة ، وقد تطهروا منذ أمد طويل من خطيئة الحياة ؛ على أن حياتهم ليست معلومة لنا إلا بفضل كتب قام بتأليفها أموات آخرون كتبوا عنهم . قدماء « رامبو » (٣) ومات كذلك « بارتن برشون » (٤) Paterne Berrichon و « إيزابل رامبو » (٥) Isabelle Rimbaud ، وبهذا اختفى من الطريق مشير والضيق ، ولم يبق غير الأكفان الصغيرة المرسومة على الألواح في عرض الجدران ، كأنها الأقداح المحتوية على رفات الموتى في المقابر الرومانية وحياة الناقد غير راضية ، فامرأته لا تنقله حق قلره ، وأولاده ناكروا الحميل ، ونهاية

(١) Fernandez (Ramon) ناقد فرنسي معاصر ولد عام ١٨٩٤ - ومن أوائل إنتاجه كتابه : رسائل ، صدر عام ١٩٢٦ ، وفيه يتحدث عن ستاندال وبلزاك وبروست وكوتوراد وميربديث ، ومن أواخر كتبه كتابه المسبى : بلزاك عام ١٩٤٤ .

(٢) من هنا حتى آخر الفصل يسخر المؤلف بخرية قاسية من انتقاد الذين يقتصرون في تقديم على دراسة جوانب الكتاب السابقين من نواحي الصياغة أو النواحي النفسية ، مغفلين العلاقة بين الأدب الذي يتقونه والمجتمع الذي كتب هذا الأدب له ، فلا يتجاوزون في تقديم الشكل ، أو النواحي النفسية ، زاعمين أن ليس في الأدب سوى المتعة الفنية ، متنبئين من تراث السابقين مادة لمهتهم التي يموشون بها بعد أن فشلوا في ميدان الإنتاج الأدبي . ويفتن المؤلف في سخريته من هؤلاء النقاد كما هو واضح .

(٣) شاعر رمزي فرنسي مشهور ، ومن أشهر قصائده : السفينة الكبرى (١٨٥٤ - ١٨٩١) .

(٤) و (٥) « إيزابل رامبو » هي أخت رامبو ، وزوجها بارتن برشون ، وقد كتبت هي مذكرات عن حياة رامبو الخالصة . وكان رامبو يرسلها .

الشهور لديه قاسية . ولكن يبقى في مكتبته دائماً أن يخلل مكتبته ويأخذ من بين صفوفها كتاباً ، ويفتحه . وحينذاك تهب رائحة عتيقة كأنها منبعثة من سرداب ، وتبدأ عملية غريبة يسميها هو عن قصد : « القراءة » . وهي عملية ذات شقين : فهي من جهة نوع من الاستيلاء ، إذ أنه يعبر جسمه للموتى لكي يعودوا إلى الحياة ، وهي من جهة أخرى نوع من صلوات يعقدها ذلك الناقد مع العالم الآخر . فالكتاب في نظر هذا الناقد لا يعد شيئاً من الأشياء ، كما أنه لا يعد عملاً ولا فكرة . وقد سطره ميت في أشياء ميتة ، فلم يعد له بعد مكان في هذه الأرض ، ولا يدور فيه الحديث عن شيء يهنا عن طريق مباشر . فإذا ترك ذلك الكتاب وشأنه تقوض وتلاشى ولم يبق منه إلا بقع حبر على ورق متفنن . وعندما ينفض الناقد الحياة في هذه البقع ، ويصنع منها حروفاً وكلمات ، فإنها تحدثه عن عواطف لا يحس بها ، وعن نزوات غضب غير ذات موضوع لديه ، وعن مخاوف وآمال انقضت وقتها . فهو محوط بعالم تجديدي كله حيث فقدت العواطف الإنسانية تأثيرها فأصبحت كمثل تصور العواطف ، أو بالأحرى قد انحدرت إلى حيز « القيم » . ولذا يتخيل أنه على صلة بعالم يعيا على الفهم ، شأنه في ذلك شأن مايعانيه من آلام الحياة وأسبابها . وهو يعتقد أن الطبيعة تحاكي الفن ، كما كان يعتقد أفلاطون أن عالم الحس محاكاة لعالم المثل . وحين يستغرق في القراءة تتحول حياته اليومية إلى مظاهر وطبوف . فليست امرأته الشرسة إلا طيفاً ، وليس ابنه الأحذب إلا طيفاً كذلك . وميخلة هذان الطيفان مادام « كرينوفون » قد خلد صورة « كراتيب » (١) وشكسبير صورة « ريتشارد الثالث » (٢) . وما أشد فرحته حين يسدى إليه المعاصرون الفضل بموتهم ، فتمضي كتبهم ، على مايعوزها من نضج ، وعلى ما تنقبض به من حياة وما يحتدم فيها من معان ، إلى الشط الآخر ، حيث يقل تأثيرها رويداً رويداً ، فينبو

(١) Xantippe امرأة سقراط ، وهي معروفة بشراسة خلقتها معه ، ولكنها بكت عليه حين موته . وقد تحدث عنها الكاتب والفيلسوف والمؤرخ اليوناني : « كرينوفون » ، Xénophon (من حوالي ٤٢٧ إلى ٣٥٠ ق . م .) في كتابه : « مآثر سقراط » Mémoires de Socrate الذي صور فيه سقراط رجلاً تقياً وعباً .

(٢) عنوان مأساة لشكسبير The Tragedy of King Richard the third

وفيها يصور شكسبير شخصية ريتشارد الثالث المتآمر الذي وصل إلى الملك عن طريق حيلة أليمة وأرتكب جرائم كثيرة ، ثم كاند فريسة غلاب القصور في ليلة قتل فيها يده الخارجيين عليه ، وهزمت جيوشه ، وتولى بعده هنري السابع .

في نظره رواؤها قليلا قليلا . وبعد إقامة قصيرة في المطهر تضي تلك الكتب لتضيف إلى عالم الغيب قيا جديدة . وهامى ذى بين يديه المقتنيات الحديثة من « رجوت » (١) « وموان » (٢) « وسيجفريد » (٣) و « وبلا » (٤) و « مسيوتست » (٥) . وعما قريب دور « ناتاناييل » (٦) و « مينالك » (٧)

(١) شخصية أدبية من الشخصيات التي خلقها مارسيل بروست في مجموعة قصصه التي يطلق عليها : « البحث عن الزمن المفقود » . وهي شخصية كاتب رجوازي يذكر في ملاحظه شخصية الكاتب الفرنسي الشهير المماصر للمؤلف وهو أناتول فرانس .

(٢) شخصية أدبية لمارسيل بروست أيضا ، يذكرها في أول قصة من مجموعته السابقة الذكر ، عنوانها : Du côté de chez Swann وفيها يصف شخصية رجوازي مرته تعرفه أسرة مارسيل

(وهو في مجموعة القصص هذه يمثل المؤلف نفسه في كثير من ملاحظه) وأبنة موان هذا ، وتسمى جيلبرت ، شخصية هامة تشغل مكانا كبيرا في القصة الأولى والثانية من مجموعة قصص : « البحث عن الزمن المفقود » سائلة الذكر .

(٣) Siegfried et le Limousin عنوان قصة للكاتب الفرنسي « جان جيروود » صدرت عام ١٩٢٢ ، ثم صاغها مؤلفها مسرحية عام ١٩٢٩ ، وهي بحرية ونقد للشميين : الألمان والفرنسيين ومالهما من خير وشر ، وكيف أن كلا الشميين يمكن أن يكل الآخر . وفيها أن جندبا فرنسيا يأخذ الألمان فاقد الوحي ، وحين يسترجع وعيه يصبح فاقد الذاكرة ، ويبقى المانيا غلصا ، ثم يعرف عليه - في عراق - كاتب صحفي فرنسي ، فيكتشف فيه رفيق صباه في منطقة ليموزين الفرنسية .

(٤) Beila قصة سياسية أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر ، صدرت عام ١٩٢٦ ، وفيها يصور حب الفتاة « بلا » التي « فليب » من أسرتين متعاديتين سياسيا . ويمثل عدائهما في نوعين من الحياة مخططين أكثر مما يمثل في مثلين سياسيين مشهودين . وفي نفس الحيين تمثل هذه العقبات التي لا سبيل إلى التغلب عليها . وفي القصة كذلك بحرية من حزين فرنسيين ماصرين للمؤلف . عل الرغم من ميله في القصة لحزبه منهما .

(٥) Monsieur Teste مجموعة مقالات ألفها بول فاليري (١٨٧١ - ١٩٤٥) وظهرت عام ١٩٢٩ ، ولها طابع القصة الفلسفية لشخصية « مسيوتست » العجيبة ، ورأيه في المجتمع ومزاجه فيما يخص العادات والزواج ، وما في حياة باريس من مفان ومكاه .

(٦) Nathanaël شخصية أدبية في كتاب « الغذاء الأرضي » لأندريه جيد (١٨٦٩ - ١٩٥١) وصدر عام ١٨٩٧ ، وبه يعلم « جيد » نوعا من الخلق ، فيه يتم المرء بتجاربه أكثر مما يتم بالعلم . وذلك لكي يعرف المرء نفسه والعالم من حوله من خلال التجارب ، ويتمتع بجماع الحياة وبحريته ، دون جمود لكرم الخلق . وفي ذلك يقول جيد : « ليملك كتابي أن يتم بنفسك أكثر مما تتم به ، ثم أن تتم بالآخرين أكثر مما تتم بنفسك » ، وهو يوجه خطابه إلى شخص لم يلقه بعد ، هو « ناتاناييل » ، ثم إلى أستاذ هو من خلقه له . حيثالك . خال الشخصية الأولى في الكتاب هي المؤلف نفسه . والكتاب أهم ما كتب المؤلف ، وعليه أخذ جائزة نوبل عام ١٩٤٧ .

(٧) Ménalque انظر الهامش السابق .

أما الكتاب الذي يابون إلا أن يظلوا على قيد الحياة فإن هذا الناقد يتطلب منهم أن يلزموا القصد في حركاتهم ، وأن يبذلوا جهد الطاقة في الظهور منذ الآن بمظهر الموقر ، كما نأفاهم الأجل المحتوم . وقد تجلت في هذا الباب حنكة « فاليري » (١) ، إذ أنه ينشر منذ خمسة وعشرين عاماً كتبه كأنه مؤلف رحل من هذا العالم ، لهذا ارتفع في حياته إلى مرتبة التبجيل كأنه أحد القديسين الأفاضل . وعلى النقيض من ذلك « مالرو » (٢) ، فسلكه في نظر هذا الصنف من النقاد مجلبة للعار . إن نقادنا متطهرون (٣) لا يريدون مباشرة أى عمل يربطهم بالعالم الحقيقي ماعدا الأكل والشرب . وبما أن من المحترم الذى لا مفر منه أن نعيش على صلة بأشبهائنا ، فقد آثروا صلتهم بأشبهائهم في العالم الآخر . وإن أشد ما يثير حساسيتهم لدى المسائل المدروسة . والمعارك المرفوعة منها ، والقصاص المعروفة خواتمها . وهم لا يقامرون قط على مالا يوقنون بنتيجته . وبما أن التاريخ قد رسم لهم نهجهم ، ومادامت قد انتهت تلك الموضوعات التى كانت تثير الرهبة أو السخط لدى من يقرعون لهم من المؤلفين ، وحيث قد تجلّى بعد قرنين من

(١) Paul. Valéry (١٨٧١ - ١٩٤٥) الشاعر الرمزي الفرنسي ، وهو كشمراء الرمزية ، يهتم بالنفس في أعماق النفس ، ويلجأ إلى وسائل الإيحاء الرمزية في شعره ، دون اهتمام بواقع المجتمع أو الجمهور . وعلامة عن أهمية الرمزية وعن مجدها في أنها لا تهتم بالجمهور بقدر ما تهتم بالفن ، انظر مثلاً مقاله : « وجود الرمزية » في :

P. Valéry: Oeuvres, éd. de la Pléiade, I, P. 686-705

ولوسائل الإيحاء الرمزية ، نظر كتابنا : الأدب المتأثر من ٢٧٣ - ٣٧٦ ثم كتابنا : النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية .

(٢) Malraux كاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٩٠١ ، لا يهتم في قصصه بالتحليل النفسي ولا بتصوير الشخصيات الأدبية قدر اهتمامه بتصوير الحدث في صلاته الممتدة بالمجتمع وقضايا الإنسانية والفكرية . ومن أشهر قصصه : Les Conquérants وموقف الإنسان Condition Humaine (١٩٣٣) وموضوعها الشيوعية في الصين ، ثم قصة : الأمل (١٩٣٧) في الحرب الأهلية في أسبانيا عام ١٩٣٦ (وقد اشترك فيها المؤلف) ، ثم عصر السخرية : Le Temps du Mépris (١٩٣٥) . وكتابه : « علم نفس الفن » Psychologie de l'Art (١٩٤٨ - ١٩٥٠) - في ثلاثة مجلدات يقتل فيها أسس الفن خلال العصور المختلفة - يعد من أهم الكتب الحديثة في موضوعه .

(٣) السخرية واسعة ، ويقصد المؤلف أنهم متطهرون من كل ما هو اجتماعي أو إنساني ، اعتقاداً منهم أن اهتمام الأدب بالمجتمع والقضايا الإنسانية تفتيس له . والمتطهرون Cathares أيضاً مذهب ديني إلحادي ينال في الفضائل ، انتشر في فرنسا في القرن الثاني عشر الميلادي ، وشهر عليه البابا حرباً هزم فيها هؤلاء الملحدين عليه في أوائل القرن الثالث عشر الميلادي

الزمان وجه الغرور في المعارك الدامية التي سادت القديم ، فحسبهم إذن سحر الإيقاع في الجمل المسجوعة . وهكذا تجرى الأمور في نظرهم كأنما الأدب كله ليس سوى أنواع من الثروة والترادف ، وكأنما على كل نائر جديد أن يخترع طريقة جديدة ليتحدث في غير غاية .

أو يكون الكلام عن النماذج العليا وعن « طبيعة الإنسان » لغواً لا غاية له ؟ لقد تذبذب إدراك نقادنا من فكرة إلى أخرى . ولكنهم ، طبعاً ، في كل أفكارهم غخطون . فقد قصد كبار الكتاب في أدبهم إلى الهدم أو البناء أو إقامة الحجة . ولكن لم نعد نرى ما قدموه من براهين ، إذ لا يثير اهتمامنا بحال ما كان يهمهم البرهنة عليه من أمور . فما كانوا يشبهون به من نقائص ليست بنقائصنا اليوم ، على حين هناك نقائص أخرى تثير حفيظتنا الآن لم تخطر لهم ببال . وقد كذب التاريخ بعض نبوءاتهم . وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد ، بحيث نسينا التاريخ بعض نبوءاتهم ، وما صدق منها صار حقائق منذ أمد بعيد ، بحيث نسينا أن هذه النبوءات كانت ، في وقت ما ، من دلائل عبقريتهم . وقد ماتت بعض أفكارهم موتاً تاماً ، وانتشر بعضها الآخر بين أجناس البشر بحيث نعدّه الآن من اللروب المطروقة . ونتج عن كل هذا أن فقدت خير الحجيح هؤلاء المؤلفين ما كان لها من أثر . وإنما نعجب بها لما يسودها من حسن ترتيب وقوة تعبير . وما براعة عرضها وإيجازها في نظرها لإحلية وتأنيق في هندسة الألفاظ ، وهو أمر لا يعمى الناحية العملية في شيء . فما أشبهه بغيره من المظاهر الهندسية في التأليف ، مثل أنواع اللحن المتواردة على موضوع واحد عند « باخ » (١) ، ومثل الزخارف العربية في قصر الحمراء .

وتبرز مشاعرنا مراراً قويا هذه المظاهر الهندسية العاطفية ، على حين لا تبلغ حججها درجة إقناعنا ، وبالأحرى لا تحركنا فيها سوى التمثيل العاطفي . فقد بقيت الأفكار فيها — على الرغم من خلقة جذها على مر العصور — عناصر مقاومة جزئية مخلوق من لحم ودم . فن وراء حجج العقل التي ذوت قيمتها نقف على حجج القلب ، ونرى الفضائل والذائل ، ونترك مدى ذلك الجهد الهائل الذي يغانيه الأحياء ، فالكتاب

.. (١) (Jean-Sébastien) Bach موسيقار ألماني ، من أسرة ألمانية مشهورة بالموسيقى ، وألحانه الدينية تم عن عبقرية في غناها وانسجامها .

« ساد » (١) يبذل جهده كله ليستميلنا إليه ، ولا يبلغ غايته إلا بانغاسه في المناقص ، فليس هو سوى روح تأكلت بمرض حيل ، فما أشبهه بصدقة لؤلؤية . ورسالة «روسو» (٢) في المسرح لم تصرف إنسانا عن الذهاب إليه ، لكننا نتلوق أدبه اللاذع في بغضه للفن المسرحي . وهكذا تكمل متعتنا على قدر براعتنا في التحليل النفسي (٣) . فستطيع أن تشرح « العقد الاجتماعي » (٤) بأنه وليد مركب نقص كالذي كان عند أوديب ،

(١) Sade كاتب فرنسي متروك معروف بقصصه المصورة الرذائل ، ووراء زعامة المادية ثورة ميتافيزيقية (١٧٤٠-١٨١٤) .

(٢) عنوان رسالة «روسو» هو : رسالة في المسرح = Lettre sur les Spectacles D'alembert إلى إنشاء مسرح الملهاة في «جنيف» . وفي الرسالة يرى «روسو» أن الملهاة المسرحية تسخر من الفضيلة ، وتنقل صورة من المدينة للناس فيها معالم المفاسد الفاتنة المخفية ، على أن المآسى المسرحية نفسها تشمل نيران المواقف وتفرى بالردلة . وآراء «روسو» هذه تتفق وعقيدته في فضائل الرجل الفطري الذي يفقد كلما تحضر .

(٣) يرى الوجوديون أن عباد النقد لا يكون في الكشف عن التواحي النفسية للكاتب في أدبه ، من حيث إنه مرآة العالم اللاشعور ، أو من حيث التواحي الذاتية المحضة . ولا عبرة عنهم باللاشعور إلا عندما ينعكس أثره واضحا في أهداف الكاتب حين يحرص الكاتب على تصويرها عن وعي منه ، وهذا الجانب المقصود من الكاتب في تصوير أهدافه هو مدار النقد ، وهو مجال الأدب الاتراش . أنظر التحليل النفسي عند الوجوديين وأثره في الفن المؤلف في كتابه : «الوجود والعدم» الفصل الثاني من الباب الرابع :

L'Être et le Néant, IV Partie, chap. 2 Contrat Social

(٤) Contrat Social أو العقد الاجتماعي . وكان يسمى : «إنجيل الثورة» أي الثورة الفرنسية الكبرى ، نشره «روسو» عام ١٧٦٢ . وفيه يرد على من يبنى الحكم في الدولة على أساس الحق الإلهي أو على القوة ، وهو يبينه على مقد أصلي قبله كل فرد من المجموعة عن اختيار ، والترم فيه كل فرد تجاه المصير التاماً متبادلا على التساوي ، لا ميزة فيه لأحد . وهذا العقد الاختياري الذي يضمن فيه كل فرد حرية الآخرين تتكون سماه «روسو» : الإرادة العامة المبنية على كل فرد في ظل الوحدة السياسية ، وهذه الإرادة العامة هي مصدر قوة الحكم . وليس فيها استبداد من فرد ، ولا سيادة فيها للمصالح الفردية . وقد جعل «روسو» أساس الحكم هذه الإرادة العامة ، وهو أساس «مشروع لأن دعامة العقد الاجتماعي ، وعادل لأنه قائم على المساواة ، ونافع لأنه لا يمكن أن يكون له موضوع سوى الخير العام ، ومتين لأن له ضماناً في قوة الإرادة العامة التي لا يطيع الفرد بها فرداً آخر ، ولكنه يطيع إرادته الخاصة» . وقد كان الكاتب ثورة سياسية ذات أثر في العالم أجمع . وفي مقدمة «العقد الاجتماعي» يذكر «روسو» أنه يبحث في نظم الحكم وهو ليس من رجال الحكم لأنه لو كان كذلك لم تكن به حاجة إلى الكلام عن النظم ، لأن مجاله في هذه الحالة يكون مقصوراً على العمل على تنفيذ هذه النظم . وربما كان في هذا المعنى الأخير أساس العقيدة النضوية التي يشير «سارتر» إليها صاعراً .

و «روح القوانين» (١) بمركب النقص عند مؤلفه ، أى أننا نتمتع متعة لاجد لها بما هو معلوم من الفضل الذى يمتاز به كلاب الأحياء على آساد الموتى . وعندما يحتوى كتاب بهذا النحو على أفكار يقتضى لها القارئ على حين ليس بها إلا مظاهر حجج لاتليث أن تناع تحت الاختبار لكيلا يبق منها إلا ما به تحقق القلوب . وعندما يختلف اختلافاً جوهرياً ما يستنبط من الكتاب من معلومات عما قصد إليه مؤلفه فيه ، حينذاك يسمون هذا الكتاب «رسالة» . فروسو أبو الثورة الفرنسية و«جوينو» (٢) صاحب الدعوة إلى تفاضل الأجناس الإنسانية ، كلاهما أتمخفا رسالة استألت إليها القلوب على سواء . فلو كانا على قيد الحياة لكان على الناقد أن يفضل أحدهما على الآخر ، فيحب أحدهما ويغض الآخر . ولكن الذى يجمع بينهما لديه الآن أنهما كليهما قد ارتكبا خطأ واحداً . عميقاً مستطاباً : ذلك أنهما ماتا . وفى هذه الحدود يوصى أمثال هذا الناقد المعاصرين من الكتاب أن يؤدوا رسالاتهم ، وذلك بأن يقتصروا طواعية واختياراً على التعبير غير الاختيارى عن ذات أنفسهم . وهذا التعبير غير اختيارى ، لأن الموتى من «موتلى» (٣) إلى «رامبو» قد صوروا لنا أنفسهم من دون ماقصد ، وعن غير طريق معهود . فعلى المعاصرين من الكتاب — فى نظر هؤلاء النقاد — أن يجعلوا من هذا الفضل الذى أتمخفا به عن غير قصد هؤلاء السابقون — غايتهم الأولى التى يهدفون إليها . وهم لا يتطلبون من الكتاب أن يفضوا إلينا باعتراقات لم تصل ، ولا أن يطلقوا لأنفسهم العنان فى هتك الأستار عن جميع مشاعرهم على طريقة الرومانتيكيين . وحيث إننا نجد

(١) L'Esprit des Loix أو «روح القوانين» ألفه «مونتسكيو» (١٦٨٩ - ١٧٥٥) .
ويتبين هدف المؤلف من كتابه بذكر عنوانه كاملاً : «روح القوانين» ، أو ما يجب أن يكون القوانين من علاقة مع نظام كل حكومة ، ومع العادات والتقاليد ، ومع حال الإقليم ، والدين ، والتجارة . ومع الرغم من أن المؤلف تقليدى فى اتجاهاته عامة ، قد أفر مبادئ حديثة فى التشريع ، منها مسؤولية المشرع ، ومنها التسامح الدينى ، ومنها الحريات العامة ، ثم قعيره بتشريع تجارة الرقيق .

(٢) Gobeineau كاتب سياسى فرنسى (١٨٢٦ - ١٨٨٢) مؤلف كتاب : «رسالة فى تفاضل الأجناس الإنسانية» ، Essay sur l'Inégalité des Races Humaines ، وقد أثرت فى ذهنة الإصراز بالجنس ، وبخاصة من الألمان .

(٣) Montaigne كاتب أخلاقى فرنسى (١٥٣٣ - ١٥٩٢) مؤلف «الرسائل» ، وفيها يحاول فى خواطره الفلسفية أن يرسم نفسه هو من ثانياً تناقضه فى طبيعته مع نفسه ، وفيها يكشف عن ضعف الإنسان عن معرفة الحقيقة والاحتمال إلى العدالة ، ولكن دون أن يذهب إلى التشاؤم . وعنده أن فى الحياة يجب أن نعيش على الحكمة الرشيدة التى يستوحها المرء من اللوق السلم وروح التسامح .

متعة في كشف القناع عن خيل « شاتوبريان » (١) و « روسو » ، وفي مفاجاتهما في المواطن المسترسة حيث يلعبان دورهما على الجمهور ، وفي تمييز الدواعي الخاصة في الخاصة في قضايهما العالمية ؛ فعلى المحدثين ، إذن ، أن يقصدوا في كتابتهم إلى إتاحة مثل هذه المتعة لنا فليسوقوا أنفسهم ، وليتقوا وليتجروا الحجاج ، أو يقبلوها ؛ ولكن على ألا يكون ما يدافعون عنه من دعاوى سوى غاية ظاهرة لخطابهم ، أما الغاية الحق فهي الإقضاء بذات أنفسهم لإقضاء غير مقصود . وعليهم أن يجردوا أنفسهم أولاً من أسلحة حججهم ، على نحو ما فعل الزمن بالكتاب الكلاسيكيين ، وعليهم أن يسوقوها في موضوعات لا تهم أحداً بعينه أو في حقائق جد عامة (٢) ، حتى يكون القراء مقتنعين بها سلفاً . وأما عن الأفكار فعليهم أن يضيفوا عليها مظهرأ من العمق ، لكنه ليس إلا مظهرأ فحسب ، وأن يصوغوها بحيث تتضح وضوحاً بما يكتنفها من أحداث : كطغولة بائسة ، وكصرع الطبقات ، وكالحب غير المشروع . ولا ينبغي أن يتوغلوا جادين في ميدان التفكير ، فالفكرة تطمس جانب الإنسان ، على حين الإنسان وحده هو موضوع اهتمامنا هنا . إن دمة خالصة من الدموع ليست من الجمال في شيء ، بل هي مثار ضيق ، والإمعان في سوق الحجاج مثار ضيق كذلك كما رأى ذلك « ستانداال » (٣) وطريق القصد في نظرهم إنما يكون بسوق الحجاج بحيث تكن من ورائها الدموع . فالأقيسة تنزع من الدموع ما فيها من ابتدال ، وكذا الدموع — بما توحى به من منشئها العاطفي — تنزع من الأقيسة ما فيها من تطاول . وبذا لا يبلغ تأثرنا مداه ، كما لا نصل بوجه إلى درجة الاقتناع . ونستطيع أن نستسلم آمنين لتلك اللذة المعتدلة التي يبعدها ، كما هو معلوم ، في تأملنا لكل عمل فني وهكذا يريدون أن يكون « الأدب الحق »

(١) الكاتب الفرنسي الرومانتيكي الشهير (١٧٦٨ - ١٨٤٨) . ووجه إشارة المؤلف إليه وإلى « روسو » أب الرومانتيكيين هنا أنهما يرسمان أنفسهما في الصور والمواقف العاطفية التي يصورانهما شعورياً ولا شعورياً في أديهما والكشف عن ذلك هو هم تجربة التحليل النفسية التي يبعثها هذا المؤلف .

(٢) لا يلائم الوجوديون بجهد الحديث عن الأفكار العامة ، فالعدل في ذاته معنى غامض . وبما قد يرتكب الظلم ، ولكن العدل يوضح حقاً في موقف معين خاص ، وكذلك الحرية ، والوطنية . ولهذا يدعون الكتاب أن يتناولوا موقفاً خاصاً من مسائل أمتهم أو مشكلات العالم . وسيزداد هذا المعنى وضوحاً في كلام المؤلف في الفصلين الثالث والرابع من هذا الكتاب .

(٣) Stendhal كاتب وناقد فرنسي (١٧٨٣ - ١٨٤٢) ذو ذوق رومانتيكي ، يجلل شخصياته الأدبية من طريق عاطفي مأسر أحياناً . وإلى جانب قصصه ألف كتاب : « راسين وشكسبير » .

و « الأدب الخالص » ذاتية تتجلى في صنوف من الموضوعية ، وخذينا لطف وحسن وضعه حتى تساوى والضممت ، وفكرة هي في نفسها جدال دائم ، وعقلا ليس سوى قناع للجنون ، وشيئا خالداً تتوهمه الأفهام في لحظة عابرة من لحظات التاريخ ، ولحظة تاريخية مخوى - بما عمرت به جوانبها الخبيثة من معان - على نموذج الإنسان الخالد ، وتعلينا خالد القيمة صادراً عن غير إرادة واعية ممن تصلوا لهذا النوع من التعليم .

فالرسالة التي يريلون الكاتب على أداها - كما يقتضيه مما أسلفنا من شرح - هي روح صارت شيئاً من الأشياء . روح ! وماذا نصنع بتلك الروح ؟ نتأملها على بعد في هبة . ولم تخرج العادة لإنسان يعرض روحه على المجتمع بلون دواع قاهرة . ولا تسمح التقاليد إلا في بعض الحالات لبعض الناس بوضع أرواحهم تحت تصرف الجمهور ليستطيع الناشئة أن يبحثوا عنها لأنفسهم . وعلى هذا النحو يرى كثير من الناس اليوم أن الأعمال العقلية أرواح جواله تقتنى بثمن ضئيل . فنها روح الشيخ العليبي « مونتيني » ، ومنها روح « لافونتين » (١) ، ومنها روح « جان جاك » (٢) ، ومنها روح « جان بول » (٣) ومنها روح « جيرار » (٤) الممتعة . والقفن الأدبي هو اسم مجموع الأعمال التي تجعل هذه الأرواح طيعة مسالمة . وبعد الديغ والتقية وإجراء العمليات الكيميائية تصبح تلك الكتب فرصة للطالبين يكرسون فيها بضع لحظات من حياتهم التي ينفقونها جميعاً في المشاغل الخارجية ، لكي يجنوا ثمرات الرجوع إلى ذات أنفسهم . وجمال الانتفاع بها مأمون

(١) La Fontaine (١٦٢١ - ١٦٩٥) شاعر كلاسيكي فرنسي ، مشهور بقصصه حيا جان الحيوان ، وقد صور فيها غطف المشاعر والمواقف في دقة ولطف ونضرة جعلت هذا الجنس الأدبي يرتقي في إنتاجه إلى أقصى ما قدر له من كمال ، وقد قام بعض النقاد الفرنسيين بدراسة نفسية « لافونتين » من قصصه على لسان الحيوان .

(٢) يقصد جان جاك روسو . وقد سبقت الإشارة إليه في هامش ض ٣١ - ٣٢ من هذا الفصل .

(٣) Jean Paul كاتب رومانتىكى لألماني (١٧٦٣ - ١٨٢٥) . وقد حاول في إنتاجه الأدبي أن يبر من أدق غلجات النفس في منطقة اللاشعور ، وقد شرحنا كثيراً من تجاربه النفسية وفلسفته واستعملنا بالتصومس الأدبية في كتابنا « الرومانتيكية » ص ٧٨ - ٨٥ .

(٤) جيرار دي زفال (١٨٠٨ - ١٨٥٥) كاتب وشاعر وقاص رومانتىكى ، وفي شعره وقصصه كان يبر من هواجسه وأوهامه في أسلوب واضح يكشف عن صفاء ذهن ، حتى قال عنه توفيل جوتييه : « إنه القتل الذي يمل عليه الجنون ما يكتبه من ذكريات » . ومن قصصه « سيلي » و « أورليا » وهما احتفل السيرياليون ، إذ فهما تتفق الأحلام في مجال الواقع ، وتمشى الجنود بين المنطقين . انظر الهامش الأخير .

لا خطر فيه : ففتنا الذى يظن أن « مونتيني » جاد فى شكبه فى رسائله مادام قد أخذته رعدة الخوف حين عاث الطاعون بمدينة « بورجو » ؟ ومند الذى يثق فى صدق عاطفة « روسو » الإنسانية مادام قد وضع أولاده فى ملاجئ ؟ ومنذا الذى يحفل بحرية الخواطر الغريبة فى كتاب « سيلنى » (١) ، مادام جبرار دى زفال كان مجنوناً ؟ وفوق هذا فالناقد المهين يصل بين هذه الأشخاص بمحاورات حامية الوطيس يعلمنا بها أن الفكرة الفرنسية محادثة موصولة بين «باسكال» (٢) و «مونتيني» . وهو لا يقصد من هذا إلى بعث « باسكال » و « مونتيني » إلى الحياة من جديد ، بل إلى أن يصير الأحياء أمثال « مارلو » (٣) و «جيد» (٤) إلى عالم فناء لابعث لهم منه . وحين تتابع المتناقضات فى حياة الكاتب وموئلته فتجعلها كلها غير ذات جدوى ، وعندما تنمخض رسالة الكاتب — على هذا النحو فى عمقها المزعوم الذى لا يتوصل إلى مداه — عن هذه الحقائق المعروفة . « أن الإنسان ليس بطيب ولا بشير » وأن « الحياة الإنسانية مليئة بالآلام » ، وأن « العبقري ليست إلا مصابرة طويلة » ، حينذاك تكون قد نيلت الغاية

(١) عنوان قصة الجوارح زفال ، نشرت فى مجموعة قصص قصيرة ومقطوعات شعرية *Sonnets* وموضوع قصة « سيلنى » هو حب جبرار لأورليا الممثلة ، وهو حب لم يسقط أن ييوح به لها ، وتكون أحداث هذا الحب فى أسلام نقطة تراسى فيها الأشخاص كالأطفال ، وينهى بزواج « أورليا » من آخر ، وسلو « جيزار » عنها قيل موته فى الفترة التى كان قد انتابه فيها الجنون ، ولكنه كان يختار لحظات لقاءه منه . ثم كتب قصة « أورليا » وهى تكتله وتفصيل لقصة « سيلنى » ، وفيها يختلط الحلم بالحقبة ، مما اتفقه السير باليون أساس ملهمهم ، وقد نجحت القصة الأخيرة وأشرت إلى مفزاعها فى فلسفة الأحلام عند الرومانتيكيين أنظر كتاب « الرومانتيكية » ص ٨٨ — ٨٩ .

(٢) *Pascal* (١٦٢٣ — ١٦٦٢) العالم الفرنسى والفيلسوف الشهير الذى سبق أن قلنا إنه ملهم النيسوعيين فى رسائله . وقد نبه قومه إلى دراسة الرذائل والمفاسد التى تنحل للنفس الإنسانية ، وكان من أكبر دعاة الخلق عن طريق الدين المسيحى . وقد نبه إلى مبدأ النسبية فى الأخلاق والمبادئ . ولله وجه شبه عامة بينه وبين « مونتيني » . كما هو فى رسائله (أنظر هامش ص ٣٣) وسرى أن بعض أفكار « باسكال » قد حببها الوجوديون .

(٣) أنظر هامش ص ٣١ — ٨١ .

(٤) أنظر هامش ص ٣١ . وقد كان أندريه جيد حياً حين كتب « سارتر » كتابه الذى نترجمه ، وكان أندريه جيد فى كل ما كتب يبحث دائماً عن السعادة والحقبة من حيث هى ، محققاً المزاعم الخلقية ، قاصداً دائماً إلى ألا يلتزم بشئ . وقد ترجم إلى العربية له : « الفناء الأرضى » وميسجلت « سارتر » عنه فى أدبه فى الفصل الرابع من هذا الكتاب .

التقصوى في نظرهم من هذا العمل المشتوم ؛ ويستطيع القارئ أن يصبح هادئ النفس وهو يلقى بكتابه : « ليس كل هذا سوى أدب » .

ولكن بما أنا نرى في الإنتاج الأدبي مشروعاً من مشروعات الخلق ، وبما أن الكتاب يحيون قبل أن يموتوا ، وحيث إننا نعتقد أن علينا أن نكون على صواب ما استطعنا في كتبنا ، وأنه حتى لو خطأتنا الأجيال المقبلة ، فليس ذلك ميباً لكى نفضل نحن منذ الآن أنفسنا . وبما أنا نعتقد أن على الكاتب أن يكون « التزامياً » في كل مايكتب ، وأن يربأ بنفسه عن أن يلعب دوراً سلبياً مسقاً بعرضه مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه ، بل عليه أن يتمثل إرادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد ، على نحو ما عليه كل إنسان في الحياة من أنه في نفسه محاولة ، على حدة ، من محاولات الوجود ؛ إذن فعلياً — نتيجة لهذا كله — أن نعالج من جديد هذا الموضوع متسائلين : لماذا نكتب ؟

تطبيقات على الفصل الأول

ما الكتابة

[١] بصفة عامة على الأكل . ووجه الخطأ والعظمة لدى الرسام باول كليه Klee ينحصر في محاولته أن يكون رسمه موضوعاً وعلامة ذات دلالة في وقت معاً .

[٢] أعبر هنا بكلمة « خلق » لا بكلمة « محاكاة » . وهذا كاف للقضاء على الخلط الذي وقع فيه شارل إتيان Ch. Etienne ، وواضح أنه لم يفهم شيئاً مما كتبت ، وأنه في جداله يصارع أطيفاً من خلق أوهامه .

[٣] قد ذكر هذا المثل باتاي Bataille في كتابه : التجربة الباطنية :

L'Expérience Interieure

[٤] أذكر هنا بعض شروح موجرة لمن يريدون معرفة شيء عن أصل هذا التصرف حيال اللغة .

الأصل في الشعر أن يخلق من الإنسان أسطورة (١) ، في حين يرسم النثر صورته (١) . فالعمل الإنساني الذي تسيطر عليه الحاجة وتوجهه المنفعة ليس في أحد معانيه سوى وسيلة ، فهو يمضي غير مدرك في نفسه ، إذ العبرة بنتيجة : إذا مدت يدي لأخذ القلم ، فليس عندي غير وعي عابر وبهم بحر كتي ، والشئ الذي أرى هو القلم . فالمرء في صلته بعالمه تستلبه الغايات . والشعر يعكس هذه الصلة ، إذ يصبح العالم — بما فيه من أشياء — غير جوهري ، بل تعلقة للعمل الذي هو غاية في نفسه . فهذا هي ذى الكأس لكي تيمس الغادة المنيءاء في حركتها الرشيقة فتملؤها . وحرب طروادة وسيلة لتصوير أخيل وهكتور في صراع الأبطال . وإذا أسدل الستار على الغاية من العمل ، فتجرد منها ، صار في نفسه حركة من حركات البطولة أو من حركات الرقص . على أنه مهما يكن من أنصراف الشاعر عن الاهتمام بالغايات في محاولاته ، فإنه بقي حتى القرن التاسع عشر في وفاق مع المجتمع في بخلته ، فع أنه لم يستخدم اللغة في الغرض الذي قصد إليه النثر ، قد أولى هذا الغرض ثقته ، شأنه في ذلك شأن الناثر .

(١) كما في أسطورة البطولة في الملاحم ، كما سيذكر المؤلف به قليل .

(٢) في القصة في سنانها الحديث ، وفي المسرحية ، إذ الغاية الكشف عن جوانب الحياة والواقع والموقف . . من وراء محاكاة الواقع في صورة من صوره . فالنثر في جزيره نفعي ، في معنى الشعر الاجتماعي .

وعندما نشأ المجتمع البرجوازي ، كون الشعراء والكتاب جهة واحدة للشهاد على أن هذا المجتمع غير صالح للبقاء . وبقي عمل الشاعر محصوراً دائماً في خلق أسطورة الإنسان ، ولكنه أنتقل من تصور عجائب عالم الطبيعة إلى عجائب تلاشت أمامها قوى الإنسان الذى كان يأمل أن توصله هذه القوى إلى السعادة . فالإنسان في تلك الأسطورة - هو دائماً الغاية المطلقة . ولكن الشاعر - بنجاحه في محاولته - قد غاص في وهطه مجتمع نفى . فالباعث الأول لعمله ذلك الباعث الذى أجاز العبور به إلى عالم الأسطورة ليس هو ، إذ أن النجاح بل الإخفاق . وحين وقف الإخفاق وحده حائلاً بينه وبين مشروعاته التى لاحصر لها أرتد إلى ذات نفسه صافى الدخيلة . وظل العالم غير جوهرى لديه ، ولكنه ظل أمامه في الوقت نفسه تعلقة للإخفاق .

والغاية من الشيء هي إحالة الإنسان إلى ذاته بسد الطريق أمامه . على أنه ليس المقصد هو التحكم في إقصاء الإخفاق والتمار في مجرى حوادث العالم ، بل الأحرى أنه لم يعد يستوفقه من حوادث العالم سواها . كل محاولة إنسانية ذات وجهين : نجاح وإخفاق في وقت معاً . وليس المنطق - في صورة الديالكتية - كافياً للتفكير في المحاولة ، بل يجب أن تكون ألفاظ اللغة وآفاق العقول على قدر عظيم من المرونة والسمعة . سأحاول يوماً أن أصبغ حقيقة ذلك الشيء العجيب - ألا وهو التاريخ - لأبين أنه ليس « ذاتياً » وليس على وجه الدقة « موضوعياً » . فنطقة يعارضه وينفذ فيه وينال منه شيء مضاد للديالكتية يظل مع ذلك ديالكتياً . ولكن هذا عمل الفيلسوف إذ في العادة لا يعتد إنسان بكلتا الوجهين في وقت معاً ، بل يرى الرجل العمل أحد الوجهين ، ويرى الشاعر الآخر عندما تحطم الآلات وتصير غير صالحة ، وعندما تخفق المشروعات ، ويضل الجهد ، حينذاك يظهر العالم ذا طراوة رهية ساذجة كطراوة الطفولة ، لا يستدل له ولا معالم . ويكتسب أقصى ما يتصور له من حقيقة ، لأنه قاهر هدام للإنسان ، وكما أن العمل في كل حالاته يدعو إلى التعميم ، فإن الإخفاق يرد إلى الأشياء حقيقتها (١) القرديّة : ولكن إذا قلبنا الأمر على وجهه الآخر وجدنا - كما هو متوقع - أن الإخفاق

(١) لأن الإخفاق يحملنا على معرفة خصائص الأشياء وما تنفرد به عما سواها ، في حين تظل - في حالات النجاح ، وفي الأحوال المادية للحياة - غير حائتين هذه الخصائص . فكثافة الأشياء وتوسعها لنا ، وتمويقها لا نريد ، كقيلة بتنبهنا إلى ما لما من خصائص . وذلك كله رهين بالجهد المبذول للطلب على المقبات . وبهولته تتشابه الأشياء ، كما يشابه الناس فلا تذكر سوى الحقائق العامة الكليّة المفضلة في فهمها حق الفهم .

يوصفه غاية نهائية هو ممارسة لهذا العالم وتملك له في وقت مبكر : مماارة ، لأن الإنسان أسمى مما يقهره ، فهو لا يجادل في الأشياء ناظراً إلى الحدود الضيقة لحقيقتها كما يفعل المهندس والقاتل ، ولكنه — على العكس من ذلك — يجادل فيها في أوسع ما يتصور لحقيقتها من حدود ، وهي حدود وجوده المتهور . فالإنسان بمثابة تائب في ضمير العالم . والإخفاق أيضاً تملك ، لأن العالم حين لم يعد أداة نجاح صار آله إخفاق . وتنفذ إلى جوانبه — والحالة هذه — غائبة غامضة ، هي مقياس يفيد في تقويمه ، فيه من الإنسان بقدر ما فيه من عداوة للانسان . وبذا يتحول الإخفاق نفسه إلى نجاة . وليس ذلك لأنه يفتح أمامنا أبواب عالم آخر ، بل لأنه في نفسه يترجح (١) ويتحول فجلاً تنبعث اللغة الشعرية من أنقاض النثر . فإذا صح أن الكلام خيانة بالإضافة إلى المعاني ، وكان نقل المعاني إلى الآخرين مستحيلاً ، فكل كلمة ، إذن ، تستر مدلولها (٢) الفردى ، وتصبح بذلك وسيلة إخفاق لنا وأداة إخفاء لما لا يمكن التعبير عنه وليس معنى ذلك أنه يوجد شيء آخر غير الكلمات لنقل المعاني ، ولكن بما أن النقل قد أخفق في النثر ، إذن فقد صار معنى كل كلمة هو الشيء الخالص الذي يتعلم إيصاله إلى الآخرين . وهكذا يصبح الإخفاق في التعبير إحياء بالمعاني المتعلم نقلها . وإذا عوق مشروع استخدام الكلمات اتسع المجال للادراك التزييد للكلمات . ونجد وصف محاولتنا هذه في الصفحة السادسة (٣) عشرة من الصفحات التي قدمناها لهذه الدراسة . وزيد الأمر وضوحاً إذا نظرنا نظرة

- (١) وذلك أن الإخفاق يحملنا على تقويم هذا العالم على أساس نمادل جديد .
(٢) لأن الكلمات في ذاتها عامة تحق الجانب الفردى للأشياء . فجلاً إذا سميت الكوب فقد اخضت خصالها .
الفردية ، وكذلك الشجرة ، أو الضر من أعضاء فرقة قد يصير مجرد رقم ، يقال للابرق رقم كذا مثلاً ...
(٣) قدم المؤلف لهذه الدراسة التي ترجمها بمقدمة عنوانها : تأميم الأدب ، ولم ترجمها لأنها لا تدخل في دراسة « ما الأدب ؟ » التي اقتصرنا على نقلها . وقد سبق أن ترجمت هذه المقالة في مجلة الكاتب المصري . وفي الصفحة التي يشير المؤلف إليها بذكر أن الأدب الذي يلحوا إليه لا يصنف المبادئ المطلقة مجردة عن مواقف العصر الإنساني ، يوصف الأخير في ذاته أو الوطنية أو الحرية في « سبانيا المطلقة » مثلاً ، بل يصنفها مرتبطة بموقف وطنه وعصره . لأنها في ساحة تجديدها هزيلة لا تؤثر . ولكنها إذا تخصصت بموقف ظهرت فرديتها ، ويان أعداء هذه المبادئ من أصلها بياناً لا ليس فيه (فإذا تحدثنا مثلاً عن إنصاف المظلوم مبدأ ما لم ينكر ذلك أبداً ، في حين لو خصصناه بانصاف أهل فلسطين المشردين يكشف الموقف عن أعداء الإنسانية الحقيقية ، وتميزوا عن أصلها .) فالمرى وراء المبادئ مجردة عن العصر — مثلاً بالجلود — وهم يمد الأدب عن وظيفة الاجتماعية والإنسانية التي يجب ألا يتخل عنها على المرء المصنوع . وفي ذلك يتجلى وعى العصر ، وعى الإنسان بحقيقته في عصره نفسه ، وتوافر للأدب وظيفته الاجتماعية الحق .

أعم إلى تفويهم الإخفاق تفويماً مطلقاً ، وهو ما يبدو لي الأصل في مسلك الشعر المعاصر .
وبلاحظ كذلك أن هذا اللون من الاختيار يعطى الشاعر وظيفة محددة في المجتمع . ففي
المجتمع الموحد الإتجاه أو الدينى ، تقوم الدولة بستر هذا الإخفاق أو يتولى الدينى
التعويض عنه . أما المجتمع الأقل توحداً في الإتجاه والأوغل في فصله بين الدين وأمور
الحياة - كما هي الحال في ديمقراطيتنا المعاصرة - فإن على الشعر أن يسترد هذا الإخفاق .
فشأن الشعر شأن من يربح بسبب خسارته . والشاعر الحق من يختار الخسارة حتى
الموت ابتغاء الربح . وأكرر أنى إنمّا أتحدث هنا عن الشعر المعاصر . ففي التاريخ أشكال
أخرى من الشعر لا يدخل في موضوعى شرح صلاتها بشعرنا . فإذا كان لابد لنا أن
نتحدث عن التزام الشاعر ، فإننا نقول : إن الشاعر يخسر بوصفه إنساناً ويكسب بوصفه
شاعراً . وهذا هو مرضياعه ، وسر اللعنة (١) التى يحمل دائماً طابعها ، التى يعزوها

(١) « الشعراء المملونون » أو « العقليّة الانحلالية » *L'esprit décadent* من الصفات التى
أطلقت على الشعراء القرنين ما بين أعوام ١٨٨٠ و ١٨٩٠ . والشعراء أنفسهم هم الذين أطلقوها . فقد ألف
الشاعر الرمزي فرلين كتاباً بعنوان الشعراء المملونون *Les poètes Maudits* عام ١٨٨٤ ،
يؤرخ فيه لشعراء اعتقد أن المجتمع هضمهم حقهم . ويبدو أن هذه الصفة قد أعطها فرلين عن قصيدة :
Bénédiction أول قصائد زهور الشر ، ديوان الشاعر « بودلير » . وفيها يصور بودلير الشاعر
أداة لما أراد الله به من سوء يقرنه أو يصبه به المجتمع منذ ولادته . وهو ضحية ، ولكنه يريد أن يكون ضحية ،
ويجد في ذلك نوعاً من النعمة يبرر تمرده وشكواه ، وبذلك الضحية مسلك الجسود لنهاء الحياة والسعادة والقانون
وكتب بودلير نفسه عن الشاعر الأمريكي إدجار آلان بو يقول : « ألا توجد ، إذن ، أرواح مقسمة ،
وقفت حياتها على نوع من العبادة ، وقضى عليها أن تسير نحو الموت والمجد عن طريق تدمير نفسها ؟ » . وبينما
كان يرى شعراء الرومانتيكية - مثل « هيجو » و « فيني » - في الشاعر ذى الصور الجديدة ، يتقدم ركب
الإنسانية ، إذا بودلير - والرمزيون بعده - يرون للشاعر ضحية ، وأنه غريب عن كل ما يحيط به ، غير
قادر على التكيف مع مطالب الحياة من حوله (أنظر كذلك قصيدة « الألباتروس » لبودلير) - وكان الشعراء
الذين أطلقوا على أنفسهم أنهم إنحلاليون هم نواة الرمزية فيما بعد . ويقول « فرلين » في قصيدة - سونيتا من
قصائده : « أتل الإمبراطورية في نهاية انحلالها » . وهؤلاء طابعهم العام السأم والاشمئزاز من كل ما حولهم ،
وفى الوقت نفسه ينفرون من كل تبدل أو إسفاف ويقول فرلين : « كلمة الإنحلاليين *decadents*
تستلزم لدينا أفكاراً سافية دقيقة لملائية في أوجهها ، وثقافة أدبية عالية ، وروحاً جذرية بصنوف الخسة
التوتوية . . . وقد وجعوا اللغة عاجزة عن التعبير عن خوالج النفوس المعقدة الرقيقة ، فاخترعوا ألفاظاً ،
وجحدوا في معاني ألفاظ قديمة ، ولجأوا إلى وسائل الإعجاب التى نتحدثنا عنها في كتابنا : النقد الأدبي الحديث ،
ثم في كتابنا : الأدب المقارن ص ٢٧٣ - ٢٧٩ .

دائماً إلى تدخل ظروف خارجية ، في حين هي اختياره المحض ، فليست نتيجة لشعره ، ولكنها أصله ومنبعه . فهو على ثقة بالإخفاق التام لسعى الإنسان . وهو يرتب أموره ليخفق في حياته الخاصة ، كي يتخذ من إخفاقه الخاص — بوصفه فرداً — شاهداً على الإخفاق الإنساني بعامة . والشاعر يجادل أيضاً ، شائنه في ذلك — كما سرى بعد — بشأن النثر ، ولكن الجدل في النثر يتم باسم نجاح أكبر ، في حين أنه في الشعر يتم باسم إخفاق مستور وراء كل نصر .

[٥] من البديهي أن في كل شعر بعض مظاهر خاصة بالنثر ، أى بعض مظاهر نجاح . والعكس صحيح : فأكثر أنواع النثر نجفاً محتوى على شيء من الشعرية ، أى أنواع إخفاق ، فليس هناك من نثر — مهما أوتى من وعى وصفاء ذهن — يستطيع أن يترك على وجه التحديد كل ما يريد أن يقول . فهو دائماً متجاوز بقوله كل ما يريد أو واقف دونه . فكل جملة من جملة بمثابة رهان ومخاطرة يستهدف لها . وكلما حاول الإمعان تفردت الكلمة أمامه مخصائصها . وما من إنسان يستطيع أن ينفذ إلى كمال أسرار كلمة من الكلمات ، كما وضح ذلك بول فاليري . وعلى هذا تستخدم كل كلمة في معناها الواضح المصطلح عليه ، وفي الوقت نفسه تستخدم لما لها من جرس تكتسب به أنواعاً من النغموس . وأكد أقول إنها تستخدم كذلك لحياتها ، وهذا مما تهيز له مشاعر القارئ أيضاً . ولم نعد — بعد — في مجال التعبير المصطلح عليه ، بل في مجال القبح والصدقة فالوقوفات التي تتخلل النثر وقفات شعرية ، إذ هي معالم لجوده . ولأجل أن أكون واضحاً كل الوضوح ، أقصرت في شرحي على الطرفين المتناقضين : حالة النثر الخالص وحالة الشعر الخالص . ومهما يكن من شيء فلا ينبغي أن نستنتج من هذا أنه يمكن الانتقال من الشعر إلى النثر بسلسلة متصلة من أساليب وسط ليست شعرية ولا نثرية . فإن النثر إذا أفرط في تدليل الكلمات فإن صورة النثر تتحطم ، وتقع في الفراغ . وإذا تصدى الشاعر للحكاية أو للشرح أو للتعليم ، صار الشعر ملغوغاً بطابع النثر ، وخسر دوره فالأمر هنا أمر تراكيب معقدة غير صافية ، بيد أنها محددة .

الفصل الثاني

نقاط الفصل الثاني

[حرية الاختيار قسمة مشتركة بين الكتاب جميعاً ملتزمين وغير ملتزمين ، وهي أساس المطالبة بالالتزام - فيما يخص المناظر الطبيعية يظل الشخص شاغراً غير ضروري في اكتشافها ، بمعنى أنه لا يوجد لها - أما في الخلق الفني فالفنان ضروري بالنسبة له ، لأنه هو الذي أنجبه - لا يرى الفنان عمله أبداً غريباً عنه ، لأنه مصوره ، وليس فيه عنصر مفاجأة له ، لأنه جزء من ذاته . وشأن الفنان في هذا غير شأن الصانع الذي يعمل على حسب نماذج توضع له - الفنان لا يمكن أن يتجرد من ذاته .

عملية القراءة هي التي يتحقق بها وجود العمل الأدبي - الكاتب لا يقرأ ما يكتبه في معنى القراءة المقصودة من الخلق الفني ، لأنه في قراءته لعمله لا يكتشف شيئاً ، وفي القراءة تتحقق موضوعية القارئ وهي التي لا يستطيع أن يحصل عليها الكاتب ، لأنه في عمله ذاتي دائماً - القارئ هو الذي يضفي على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه عن طريق القراءة . وفي علم القراءة يكتشف القارئ للعمل الأدبي كأنه موجود طبيعي ، أي أن العمل الأدبي حتى يفرض على القارئ مقوماته - العمل الأدبي لا يكتشفه القارئ من خلال اللغة وحدها ، بل كذلك من خلال الصيغ و مناقشة العبارات - جهد القارئ يبادل جهده المؤلف لدى القارئ هو دور التوجيه لا التحكم أسامه الإيهاد على حرية القارئ وتبادل الثقة بينه وبين الكاتب - رد المؤلف على الفيلسوف « كانت » في اعتداده بمجال الفن غاية في ذاته ، وقد أوجزت هذه النقاط في هامش ص ٥٨ - ٥٩ - المذهب الثاني للفن هو تجديد نظام العالم ، وهو هدف ماركس بـ « عملية القراءة » - معنى الطرب الفني الذي يكتسب به العمل الفني ، وهو يوق ، برحة ، دعوة الكاتب الميمنة على إثارة المواطنين لحرارة الكريمة ، لا إثارة الحقد والبغلة - الماني الإنسانية المطلقة تترأى كالألق من وراء تضوير المواقف الخاصة - الجيدة في الفن مستحيلة - تماثل الكاتب والقارئ تعاملاً أسامه الجوهري الثقة والحرية ونشاهدان ليقاط الوحي المائي ونحو المظالم - في أعماق فرائض الفن تكمن فرائض الخلق - العمل الأدبي في جوهره بمثابة شهادة بالثقة

في حرية الناس - تملك مواطن الفارئ يذهب بقيمة العمل الأدبي - كل محاولة يقصد بها الكاتب إلى استبعاد قرائه خطر يهدد الكاتب في وجوده الفني نفسه . . » [١]

لكل وجهة . فالفن لدى بعض الناس هروب من الواقع ، ولدى بعضهم الآخر وسيلة من وسائل التغلب . ولكن من المستطاع أن يهرب المرء من الواقع بالرهابية ، أو بالخنون ، أو بالموت ، كما يمكن التغلب بقوة السلاح . فلماذا ، إذن ، يختار المرء الكتابة دون غيرها ، فيسجل كتابة مظاهر هربه من الحقيقة أو مواطن انتصاره ؟ ذلك أن وراء أهداف المؤلفين المختلفة حرية اختيار مشتركة بينهم هي أعمق وأقرب إلى رسالتهم من تلك الأهداف . ونحاول هنا توضيح هذه الحرية لئلا نرى ما إذا كان فيها نفسها ما يبرر ما تتطلبه من « التزام » الكاتب .

كل إدراك من إدراكاتنا مصحوب بالشعور بأن الحقيقة الإنسانية ذات طبيعة « كاشفة » ، أي أن بها وحدها يتحقق الوجود ؛ أو بعبارة أخرى : الإنسان هو الوسيلة التي بها تتبدى الأشياء (١) . ذلك أن العلاقات بين أجزاء هذا العالم إنما تتكاثر بمثلنا فيه . فنحن الذين نعقد الصلة بين هذه الشجرة وهذا الجانب من السماء . وبفضلنا تتكشف وحدة المنظر الطبيعي المؤلف من هذا النجم الذي أختفى الواقع منذ آلاف السنين (٢) ،

(١) عند الوجوديين فرق بين كينونة الأشياء ووجود الإنسان . فالأشياء المنفصلة عن الإنسان لا وجود لها إلا بعملية الإدراك ، أي بالعملية العقلية التي يربط المرء فيها بين معرفته وظواهرات هذه الأشياء . والوجود الحق خاص بالإنسان : أما الأشياء فوجودها عملا متوقف على وعي الإنسان لملاحظاته المتعددة بها . أي أنها بمثابة الامتداد لله . أنظر مثلا :

G. Marcel. Journal Métaphysique, p. 15-18

وهذه الفكرة قريبة الشبه بفكرة الفيلسوف الإسلامي أبي الحسن بن العربي في أن المدرك هو الذي يوجد الموجودات بصورها - أنظر معنى أبي الحسن بن العربي : ذخائر الأخلاق في شرح ترجمان الأشواق، طبعة بيروت سنة ١٣١٤ هـ ، مقدمة .

(٢) إنما يفرب « سادتر » النجم الذي اختفى مثلا ليوضح ذاتية المدرك وقيمتها في وعي للأشياء ، فلما بالنسبة للشمس نحن لا نراها حين تشرق إلا بعد أن يصل ضوءها إلينا ، ووصول هذا الضوء يستغرق مدة زمنية قدرها ثمان دقائق وثمان عشرة ثانية ، أي أنها تتظل مشرقة هذه المدة الزمنية دون أن نراها ؛ وكذلك حين تقرب تختفي في الحقيقة ، ولكنها نظل نراها - وهي غائبة - نفس المدة الزمنية السابقة الكثافة لاختفاء ضوءها بعدها . وبما أن بعض النجوم يبتنا وبينها مسافة أكبر بكثير مما يبتنا وبين الشمس ، قد تبلغ هذه المسافة مئات أو آلاف السنين الضوئية ، إذن لو اختفى نجم من هذه النجوم البعيدة ، فإننا نظل نراه آلاف السنين التي لا بد منها لاختفاء ضوءه عن عيوننا .

مع هذا الملأل آن الربيع ، وذلك النهر الأدكن . ومرة السيارة أو الطائرة هي التي تربطنا بهذه الأرجاء القسيحة من الأرض . وبكل فعل من أفعالنا يكشف العالم لنا عن وجه جديد . ولكن إذا كنا نحن المكتشفين للعالم ، فإننا نعرف كذلك أننا لسنا له مخالفين . فإذا نحن أنصرفنا عن منظر من المناظر ، ظل المنظر دون شاهد قابلاً غائصاً في ظلام المجهول (١) ، أي أنه يظل موجوداً مجهول الوجود . ولن يبلغ الجنون بانسان أن يعتقد أن المنظر في هذه الحالة يصير معلوماً ، وإنما العدم مصيرنا نحن . وستظل الأرض على حالتها حتى يأتي وعى آخر يوقفها . وهكذا إلى وعينا الذاتي بأننا « مكتشفون » يضاف وعى آخر : هو أننا غير ضروريين بالنسبة إلى الشيء المكتشف .

أحد الدواعي الأساسية للخلق الفني يتمثل حقاً في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريون بالإضافة إلى العالم . فإذا سجلت — في لوحة مرسومة أو مقالة — ملامح وجه في منظر أكتشفته من مناظر البحر أو الحقول ، فأحكمت الصلة بين أجزائه ، وأدخلت فيه من النظام ما كان يعوزه ، وفرضت وحدة الفكر على مختلف أجزائه ، فعندئذ — في هذه الحالة — وعى بأنني أنتجت هذا المنظر بأجزائه ، أي أنني أحس بأنني ضروري بالنسبة إلى ما خلقت . ولكن الشيء الذي خلقتة فنياً هو الذي يستعصى على هذه المرة : إذ لا يمكن أن أكتشف وأخلق في آن (٢) . فالخلق بمنزلة الشيء غير الختمى (٣) بالنسبة إلى القوة التي خلقتة . فن الواضح ، مبدئياً ، أن الموضوع الذي أنتجه الفنان — حتى لو ظهر في عيون الآخرين كأنه كامل الخلق — هو لدى منتجيه موضع نظر دائم : يستطيع دائماً أن يغير هذا الخط في اللوحة ، أو هذه الصيغة ، أو هذه الكلمة ، وبهذا لا يفرض الإنتاج نفسه

(١) يرى « سارتر » أن الأشياء ظاهرات تدرك بالنسبة إلى شخص يدركها ؛ ولكنه يحرص في الوقت نفسه على أن يبينه إلى أن هذه الظاهرات التي يدرك الأشياء ، أو الأشياء الماثلة لإدراكنا في ظاهريات ، لها في ذاتها وجود مستقل عن الإدراك ، وهو أساس عملية الإدراك ، ويسميه « سارتر » الوجود المتصلب حدود الظاهرة ، أو الوجود المتصلب .

J. P. Sartre : *L'Être et le Néant*, P. 17, 27.

انظر :

(٢) أي أن الاكتشاف غير الخلق ، فهما عمليتان تاليتان تاليتان للآخر ، فالاكتشاف إدراك المرء للعلاقات التي تربطه بشيء أو منظر مثلا ؛ وهذه الأشياء أو المناظر مستقلة تفرض نفسها على مكتشفها ؛ على حين عملية الخلق الفني تستلزم أن يفرض الفنان ذاتيته على ما أنتجه ، وهو حر في إنتاجه أو تغييره .

(٣) أي أنه لا يفرض نفسه على منتجيه ، إذ هو موضع نظرته ، وبجمال تغيير دائم .

فرضاً على منتج : وقد سأل رسام مبتدئ أستاذه قائلاً : متى أعد اللوحة من لوحات ربحي كاملة ؟ . فأجابه الأستاذ : في الوقت الذي تستطيع النظر إليها دهشاً قائلاً في نفسك : أنا الذي فعلت هذا ! ! .

ومعنى هذا أن الفنان لن يصل إلى هذا الوقت أبداً ، لأن هذا بمقتضى منه النظر إلى عمله بعيني إنسان آخر لكي يكتشف ما أنتج . وينتهي أن وعينا بما أنتجنا يقل كلما زاد وعينا بقوتنا (٢) المنتجة ، إذا كانت المسألة خاصة بصناعة الحرف أو التجارة ، فنحن نعمل طبقاً لنماذج موضوعة ، حدد الآخرون لنا أستهالها .

وهذا ما ينطبق عليه « فكرة الناس » الشهيرة في فلسفة هيدجر ، (٢) لأن الآخرين هم الذين يشتغلون بأيدينا . ويمكن ، في هذه الحالة ، أن تظهر نتيجة العمل غريبة لنا للدرجة تحتفظ فيها أمام عيوننا بموضوعيتها . ولكن إذا كنا نحن مخترعي قواعد الإنتاج ومقاييسه ومعايير ، وإذا كان منبع الإنتاج منهجاً من أعماق القلب ، ففي هذه الحالة لن نجد مطلقاً سوى أنفسنا في عملنا ، لأننا نحن الذين اخترعنا القوانين التي بمقتضاها نخضع عليه ، فلا نرى فيه إلا تاريخنا وجنا ومرحنا . وحتى لو أقصرنا ، في هذه الحالة ، على النظر إلى عملنا الفني دون أن نمسه بتغيير ، فلن نفقد منه هذا المرح وهذا الحب ، لأننا نحن الذين وضعناهما بأنفسنا فيه ، ولن نصير تلك النتائج التي نعملها على اللوحات الفنية أو في الورق موضوعية أبداً بالنسبة لنا ، ففكرتنا مستفيضة بالوسائل التي كان ذلك الإنتاج وليدها . وتظل هذه الوسائل اكتشافاً قيمياً ، ولكنه ذاتي ، ففيها ذات أنفسنا من إلهام وحيل فنية . فإذا حاولنا إدراك عملنا فنحن بصدده خلقه من جديد ، كأنه نتيجة . وهكذا ، في عملية الإدراك ، يبدو موضوع الإدراك هو الحتمي ، والملدرك غير حتمي (٣) ، ثم

.. (١) أي أننا لا نرى العمل غريباً عنا وكملاً كنا معيار إنتاجه في جملته ودقائقه ، فليس في العمل الفني ، إذن عنصر مفاجأة ودهشة بالنسبة لمنتجه .

« (٢) Martin Heidegger فيلسوف ألماني معاصر ، ولد عام ١٨٨٩ ، ومن مؤسسي لفلسفة الوجودية ، وهو من فريق الوجوديين المؤمنين ، مثل جبريل مارسيل في فرنسا . وفي « فكرة الناس » في فلسفته يعتبر هو عنها باليسير « هم » ، وفيها يتنى على من يزيغون وجودهم القردى بالسير وراء الناس وبالعمل كما يعملون ، بدون رأى أو فكرة .

(٣) هذه هي مرحلة الكشف أو الإدراك كما سبق أن أشرنا إليها في هامش السفسطة السابقة رقم ١ ، ولها يبدو الشيء المدرك أو المكتشف حتمياً يفرض نفسه على من أدركه .

إن هذا المدرك يبحث عن الختمية في الخلق الفني ويحصل عليها ، وحينئذ يصير الموضوع الذي خلقه فنياً هو الشيء غير الختمى بالنسبة إليه . (١)

وفى الكتابة أصديق مجال يتجلى فيه صدق هذا المنطق . وذلك أن العمل الأدبي خلروف عجيب لا وجود له إلا فى الحركة . ولأجل أستعراضه أمام العين لابد من عملية حسية تسمى : القراءة . وهو يلوم مادامت القراءة ، وفيما عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق . فالكاتب ، إذن لا يستطيع أن يقرأ ما يكتبه (٢) ، على حين يستطيع الحذاء أن يقيس حذاء صنعه ليعرف ما إذا كان على قدر قدميه ، ويستطيع المهندس أن يسكن البيت الذى صمم . والمرء ، حين يقرأ ، فى حال تنبؤ وأنتظار . فهو يتنبأ بنهاية الجملة ، وبالجملة التالية ، وبالصفحة بعدها ، وهو منتظر أن يؤكد تلك الصفحات بتنبؤاته أو ينفيها . فالقراءة تتألف من عدد جم من الفروض ، ومن أحلام متلوة يبقظ ، ومن ضروب من الأمل واليأس والقراء سابقون على الحمل التى يقرؤها ، يتقدمون فى ذلك نحو مستقبل محتمل ينهار فى بغض أز كانه أو يرتفع كلما تقدموا فى القراءة ، وينكس من صحيفة لأخرى مكوناً الأفق المتحرك للعمل الأدبي . وبدون أنتظار وبدون مستقبل وبدون جهل لهذا المستقبل ، لا تتحقق الموضوعية فعملية الكتابة إذن ، تتضمن شبه قراءة ضمنية بها تصبح القراءة الحقيقية مستحيلة . قد يرى الكاتب الكلمات حين تتألف تحت قلمه ، ولكنه لا يراها القارئ ، إذ هو يعرفها قبل قراءتها . وليست وظيفته هى الوقوع بعينيه على الكلمات النائمة المنتظرة للقراءة كى يوقظها بنظرائه ، وإنما وظيفته أن يلحظ التطور المتوالية . وفى الجملة ليس لنظره رسالة سوى التنظيم البحث . والنظر هنا لا يتعرف به الكاتب شيئاً سوى ما تركبه اليد من أخطاء هينة . فلا مجال لتنبؤ ولا لتخمين لدى الكاتب ، لأنه بصدد مشروع يقوم به . وكثيراً ما يحدث له أن

(١) هذه هى المرحلة الثانية : مرحلة الخلق الفني ، وفيه يصير الإنتاج - الذى هو فى الأصل صورة للشيء المكتشف - غير حتى بعد خلقه فنياً ، أى أنه لا يفرض نفسه على متجه ، يمكن ما كانت عليه الحال حين كان هذا المدرك فى مرحلة الإدراك وقبل الخلق الفني .

(٢) لأن الكاتب لا يكتشف شيئاً بقراءته ما يكتبه ، إذ هو ذاتي فنياً ينتجه ، أى أنه يضع ذاته فيما يكتبه من أفكار وآراء وعواطف ، فليس فيها كنه عنصر مفاجأة بالنسبة له . فلا يمكن أن تثير القراءة فى نفسه شعوراً غير الذى أوردته فى موضوعه من قبل وكان هو مصدره - وهذا هو ما يشرحه المؤلف من أن القراءة الحقيقية مستحيلة بالنسبة للكاتب حين يطالع ما كتبه .

ينتظر عودة خاطره ، أو كما يقولون : ينتظر الإلهام . ولكن المرء لا ينتظر خاطره كما ينتظر إنساناً آخر . فإذا تردد الكاتب فهو في تروده على علم بأن المستقبل لم يخلق بعد ، وأن عليه هو أن يصنعه ؛ وإذا كان بعد جاهلاً بمصير أحد أبطاله فليس لهذا من معنى سوى أنه لم يفكر في هذا المصير ، أو أنه لم يحزم فيه رأى ، فالمستقبل أمامه صفحة بيضاء ؛ على حين يتبدى هذا المستقبل للقارئ في هذه المائتي صفحة التي تفصله — بما شحنت به من مطور — عن الغاية . فالكاتب — في أى موضع من كتابه — لا يلتقي إلا بإرادته وبمشروعاته وبما يعلمه ؛ أو بعبارة أوجز : لا يلتقي فيه إلا بنفسه هو ، ولا يظهر منه إلا على ذاتيته هو ؛ أما الموضوع الذى يخلقه فهو منه في حوز منيع المال (١) ، لأنه لا يخلقه لنفسه . فإذا استعاد قراءة ما كتب تعلم عليه الخروج من تلك الدائرة ، إذ قد فات أوانه . فيها يكن من شئ قلن تبدى لعينيهِ الجملة التى كتبها شيئاً خالصاً من الأشياء . قد يذهب في قراءته إلى أبعد حلود « الذاتية » ، ولكنه لن يتجاوز هذه الحلود . نعم قد يقدر أثر جملة رائعة أو حكمة بالغة أو صفة أصاب بها موقعها ، ولكنه الأثر الذى يحدث في نفوس الآخرين . يستطيع الكاتب تقديره ولكنه لا يستطيع الشعور (٢) به . فلم يكشف « بروست » قط حب كارلوس (٣) الجنسي الشاذ ، لأنه هو الذى أراد أن يكون كذلك قبل أن يشرع في تأليف كتابه . فإذا اتخذ كتاب مافى نظر صاحبه يوماً مظهر « الموضوعية » فلذلك لأن عهد مؤلفه به قد تقادم ، فنيسه وأصبح غريباً عنه

(١) لأنه لا يمكن أن يكون موضوعياً — كالقارئ الآخر — في تصفحه لما خلقه بنفسه .

(٢) أى أن القراءة عملية مؤلفة من طمرين : فالشرط الأول هو الإدراك ، أى إدراك الإنتاج الفنى ، أو اكتشافه ، وفي هذا الاكتشاف يكون القارئ بالنسبة لما يقرأ في موقف يشبه موقف الكاتب في مرحلة إدراكه للأشياء والمناظر قبل مرحلة خلقه فنياً لها ، فيكون الإنتاج الأدبى بالنسبة للقارئ شيئاً حياً ، أنه يفرض نفسه على القارئ على نحو ما تفرض الأشياء والمناظر وجودها على المدرك . وفي القراءة يكشف القارئ الإنتاج الفنى ومؤلفه على أنهما حتماً فى مفروضات ، وبعبارة أخرى ينظر إليهما موضوعياً . أما الشرط الثانى من القراءة فهو خلق القارئ لما يقرأه ، أى إرازه إلى عالم الوجود بتقويمه أو إضرابه في صورة من الصور بناء على ما يدركه منه حين يفهم مواطن إيمانه .

(٣) Charius شخصية من الشخصيات الأدبية التى خلقها مارسيل بروست في مجموعة قصصه التى عنوانها : « البحث عن الزمن المفقود » وسبق ذكرها هامش ص ٢٨ . وكارلوس ذو ثقافة عالية ، ولكنه ينحدر في أدنى درجات الرذائل . وهذه الشخصية تشغل مكاناً هاماً في القصة الرابعة من مجموعة القصص السابقة وعنوانها : Sodome et Gomorrne وفى القصة الخامسة منها ، وعنوانها : La Prisonnière

بتفكيره ، وربما لم يعد قادراً على كتابته . وهذه هي خال « رسوم » حين استعاد قراءة « النقد الاجتماعي » في آخر حياته .

إذن ليس بصحيح أن المرء يكتب لنفسه . وإلا كان ذلك أروع فشل . وإذا شرع المرء في تسجيل عواطف نفسه على الورق ، فبلغ جهده أن يستديم هذه العواطف في نفسه واهية ضعيفة (١) . فليس النشاط الفني الخلاق إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للأثر الأدبي . ولو كان المرء يعيش وحده لاستطاع أن يكتب ما شاء ، فلن يخرج كتابه إلى الوجود عملاً موضوعياً . وعليه في هذه الحالة أن يضع القلم أو يئأس . ولكن عملية الكتاب تتضمن عملية القراءة لازماً منطقياً لها . هاتان العمليتان تستزمان عاملين متميزين الكاتب والقارئ . فتعاون المؤلف والقارئ في مجهودها هو الذي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري ، وهو النتاج الأدبي المحسوس الخيالي في وقت معاً . فلا وجود لمن إلا بواسطة الآخرين ومن أجلهم .

وتبدو القراءة حقاً عملية تركيبيّة للإدراك والخلق [١] ، وهي تقرض حتمية المؤلف وإنتاجه معاً . فإنتاجه حتمي لأنه بالضرورة متعال (٢) ، ولأنه يفرض مقوماته الخاصة التي يجب أن يكون القارئ لها في حال انتظار وملاحظة . والمؤلف كذلك حتمي لأن القارئ يكتشف موضوعه فحسب (أى يبرزه إلى الوجود) (٣) بل لأنه يجعل هذا الموضوع ذا وجود مطلق (٤) ، (أى أنه ينتجه) . وموجز القول أن القارئ على وعى بأنه يكتشف الموضوع ويخلقه ، فهو يكتشفه في الخلق ، ويخلقه بهذا الاكتشاف . حقاً لا يصح أن نعتقد أن القراءة عملية آلية يتأثر فيها القارئ بالحروف المكتوبة كما تتأثر لوحة آلة التصوير بما ينعكس عليها من ضوء . فإذا كان القارئ شارد اللب أو

(١) لأن العواطف القويّة المشجوبة لا يمكن أن تصعب الخلق الفني ، لأنها تموق التفكير والتأمل اللذين يمتثلنهما إلى العمل الفني . وهذه فكرة أطال في شرحها ديورن ثم يتيقنكر وتشي وشرحاتها في كتابنا : النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية ص ٣٤٦ - ٣٤٧ ، ٣٦٤ - ٣٧٠

(٢) أى أن له وجوداً في ذاته يتجاوز مجرد إدراكه ، شأنه في ذلك شأن الأشياء ، أنظر في صدر هذا الفصل هامش ص ٤٦ رقم ٢

(٣) حل نحو ما توجد الأشياء باندراسها ، انظر الهامش المشار إليه في الرقم السابق .

(٤) أى يجعل منه شيئاً مستقلاً ذا وجود قائم بالذات لا يحال به على مدلول آخر ، وحينئذ يكون وجوده كالأشياء ، والقارئ هو الذي يعكس الموضوع الأدبي صفة الوجود المطلق بإنتاجه إياه من قراءته .

متعباً أو أحمق أو مضطرب التفكير ، أعياء إدراك كثير من العلاقات المصورة في العمل الأدبي ، فلا يصل إلى درجة إشراق الموضوع في نفسه كما تتقد النار . وفي هذه الحالة يعنى بعض الحمل التي تترأى لعيني في ظلام الغموض ، وكأنتها تنظم عن طريق الصدفه أما إذا كان القارئ في خير حالاته ، فإنه سيجلو لنفسه من وراء الكلمات صورة مركبة لاتعبر كل جملة فيها أن تكون ذات وظيفة جزئية . وتمثل هذه الصورة في القضية التي يريد الكاتب نفيها أو إثباتها ، أو في الموضوع ، أو في المعنى العام . وهكذا ، منذ البدء في القراءة ، لا يبقى المعنى محصوراً لديه في الكلمات ، ولكن المعنى هو الذي يمكنه من كل كلمة منها . وعلى الرغم من أن الموضوع الأدبي يبرز إلى الوجود من خلال اللغة ، فلا سبيل إلى حصره في نطاقها ، ولكنه طبيعة - على النقيض من ذلك ، إذ لا يتضح للقارئ إلا بالضممت ومناقشة العبارات . وبذا يمكن قراءة مائة ألف من الكلمات التي يحتويها كتاب ، كلمة كلمة ، دون أن ينبع منها معنى العمل الأدبي . فليس هذا المعنى هو مجموع الكلمات ، ولكنه في مجموعها العضوى . (١) ولن يقتصر القارئ شيء إذا لم يكن بحيث يستطيع ، دون عون يذكر ، أن يزوج بنفسه في القراءة وهو في مستوى صمت التأمل فيما يقرأ ، أو بعبارة أوجز ، إذا لم يخترع هذا الصمت ، فينزل فيه منازلها الكلمات والحمل التي أيقظها وثبتها (٢) . فإذا قيل لى : إن الأجدر أن تسمى هذه العملية اختراعاً جديداً أو اكتشافاً ، أجبت ، أولاً ، بأن مثل هذا الاختراع الجديد - من جانب القارئ - عمل يساوى في جده وأصالته الاختراع الأول من جانب المؤلف ، ثم إنه إذا لم يكن الموضوع قد خرج من قبيل على يد مؤلفه ، فهنا خاصة لا يمكن أن يقصد إلى اختراعه من جديد ، ولا إلى اكتشافه ، لأنه إذا كان الصمت الذي تحدثت

(١) لى بالنظر إلى وحدة الموضوع العضوية التي تميز على فهم جزئياته ، إذ تكون الكلمات في هذه الحالة وحدات حية ذات وظائف معينة في بنية العمل الأدبي .

(٢) في أدب القصة والمرحبة - في العصر الحديث ، وبخاصة في أدب الوجوديين - لا يتعسبل المؤلف تدخلا سافراً بالشرح والتصيل ، بل يعرض الموقف الخاص في صورة مشكلة ذات شعب كثيرة ، وقد يرحى قارئ بمسلك الرشديال الموقف ، ولكن مجرد إعطاء تراهي نتيجة للتفكير العميق في سلوك شخصيات القصة أو المرحبة . ومثل هذا الأب يتطلب من القارئ مشاركة في خلق القصص أو المسرحيات ، إذ يأتي الكتاب الحديثون أن يقيموا القارئ طاماً مضغوفاً ، بل يتركونه أمام الموقف ، موزع للتفكر في اتجاهات مختلفة ومتاهات نفسية واجتماعية مروعة ، ليعطى فيها بنفسه . وسيشرح المؤلف ذلك بعد وبخاصة في الفصل الرابع ، وأنظر أيضاً كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٤٩٦ - ٤٩٨ ، ٥٠٠ - ٥٠٤ .

عنه هو حقاً غاية كل مؤلف ، فلا أقل من أن نقرر كذلك أن المؤلف لم يعرفه قط ؛ إذ أن صمت المؤلف « ذاتي » وسابق على لغة تأليفه ، فهو صمت يتمثل للمؤلف في غيبة الكلمات ، هو صمت الإلهام الطبيعي الحى الذى تحدده فيها بعد الكلمات . على حين صمت القارئ محصور في الموضوع . وفي داخل الموضوع نفسه تتجلى أنواع أخرى من الصمت في الأجزاء التى أغفل المؤلف تفصيلها عن عمد . وأقصد هنا إلى الأغراض المقصودة حقاً للمؤلف بهذا الإغفال ، حتى إنها لأمعنى لها إلا في أماكنها من الموضوع الذى تكشف عنه القراءة . على أن هذه الأغراض هى أساس تركيز الموضوع ، وهى التى تكسيه مظهره الخاص به . ويقصر بنا القول إذا شرحنا أنها غير مدلول عليها صراحة في العمل الأدبي ؛ بل إذا راعينا الدقة قلنا إنها غير قابلة للتعبير عنها . ولذا لا يصادفها المرء في لحظة محددة من قراءته ، فهى في كل مكان ولا مكان لها (١) . فليس من تعبير صريح عن وصف العالم الخيالى العجيب الذى تلحور فيه قصة « مولن الكبير » (٢) ، ولا عن كبرياء العناد في قصة « أرمانس » (٣) ولا عن درجة الواقعية الحقة في أساطير « كافكا » (٤) . وعلى القارئ — كى يتحرق كل هذا — أن يتجاوز دائماً حدود ما يقرأ . لا شك أن المؤلف يدلّه على الطريق ، وهذا كل ما يستطيع أن يفعل . والعالم الذى يقيمها على الطريق مفصول بعضها عن بعض بفراغ على القارئ أن يملأه ، ثم عليه — بعد ذلك

(١) لأن العمل الأدبي أساسه الإيجاء لا الأمر ، ولهذا يفقد الإنتاج الأدبي أثره إذا كانت الأغراض فيه واضحة سافرة ، ولهذا يجب على الرومانتيكيين نزعتهم الخاطئة في قصصهم ومسرحياتهم ، ولهذا يلجأ الكتاب الحديثون إلى إغفال الشروح لمواقفهم ، وإلى ما يسمى الإضمار التصويرى أو المادية التصويرية ، ليتروا القارئ في فجوات يملؤها بنفسه . ونهى مفار الإيجاء . أنظر كتابى السابق الذكر ، ص ٤٩٧ ، ٥٠١-٥٠٤ .

(٢) *Le Grand Meaulnes* قصته من فلسفة الكاتب الفرنسى آلان فورنييه *Alain Fournier* ظهرت عام ١٩١٣ ، والشخصيات فيها بحجة الأحلام ، وهى ترمز إلى أن السعادة تقع إذا وصل إليها المرء اختصراً منها أبداً .

(٣) *Armance* قصة لكاتب الفرنسى ستاندار (١٧٨٣ - ١٨٤٢) ، ظهرت عام ١٨٢٧ ، والشخصية الأولى هى شخصية أو كفاف الذى يحب قريبته أرمانس ، ويظل الحب بينهما غامضاً تشوبه الشكوك ، ويعانى منه كل منهما حتى تقضى أمه على هذه الوسوسة ، فيتروجان ، ولكن لا يلبث أن ينظر — عن طريق الوفاة — أن أرمانس تزوجته لثرائه ورحمة به ، نرجل ليشارك في حرب اليونان ويموت هناك .

(٤) *Frantz Kafka* — كاتب تشيكي يكتب بالألمانية (١٨٨٢ - ١٩٢٤) ويكشف فيها يكتب عن جانب المجانب في الوجود الإنسانى ، ويختلط في كتابه عالم الانحسار بعالم الشعور .

— أن يتجاوز هذه المعالم إلى ماوراءها . وخلة القول أن القراءة عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف . فن جهة قد يعد الجوهر الوحيد حقاً للعمل الأدبي هو « ذاتية » القارئ ؛ فانظار « راسكو لنيكوف » (١) هو أنتظاري أنا الذى أعيره إياه . وبلون هذا الجزع من القارئ لا يبقى سوى علامات على الورق واهنة . وحقده على عضو النياية الذى يستجوبه هو حقدى أنا قد أثارته الحروف المسطورة وقيلته . ولم يكن ذلك النائب نفسه ليوحد لولا هذا الحقد الذى أحله له بواسطة « راسكو لنيكوف » . وهذا الحقد هو الذى يجعل منه مخلوقاً ذا لحم ودم . ولكن من جهة أخرى تقوم الكلمات مقام فخاخ تثير مشاعرنا وتجذبها . فكل كلمة طريق للتعالى ، إذ هى تشكل عواطفنا وتغذيها وتزورها إلى شخص خيالى مهمته إحياؤها فينا ؛ وليس له من جوهر سوى هذه العواطف المستعارة التى تصير به ذات موضوع ، لأنه يمنحها إطاراً وأفقاً . فكل شئ بالنسبة للقارئ موضع نظر ، كما أن كل شئ قد فرغ من النظر فيه . وإنما يتحقق وجود العمل الأدبي على قدر المستوى الدقيق لطاقة القارئ . ونحن يقرأ فيخلق مايقروه ، يظل على علم بأنه يستطيع دائماً أن يذهب إلى أبعد من ذلك فى قرأته ، ممعناً فى تعمقه قراءة وخلقاً . وإنتاج القارئ لصفات مايقراً — على هذا النحو المطلق الذى يصدر عن ذاتيتنا فلا يلبث أن يتضح أمام أعيننا فى شكل « موضوعى » — هو إنتاج منيع يمكننا أن نرى فيه مشابهة من العلم الواضح الذى يخص به « كانت » الذات الإلهية .

(١) الشخصية الرئيسية فى قصة « الجزعة والطباخ » للكاتب الروسى : دوستوفسكى (١٨٢١-١٨٨١) وفيها يبدو هذا البطل نجماً لفكرة توترته من جانب مراية نظم الناس بالربا الفاضل وتحبس ثروتها من مساعدة الموزين ، ويعيون فى نفسه صراح بين الخلق التقليل والاستقلال فى الفكر بالقضاء على هذه المراية ، لمساعد بالما الموزين ، ومن هؤلاء أخته . ويبرر لنفسه ارتكاب الجريمة ، ولكنه لا يجد فى بيت الفتيلة إلا ميفلاً ضئيلاً من المال لا يفي بشئ من مشروعاته فى تحقيق شئ من العدالة الاجتماعية للبائسين . ويعتزم الاعتراضه بجمعيه ليجادل فيها ويبررها حين يبحث رجال العدالة عن الجاني . ويقدم حامل مخبول ليترف أنه الجاني فيمقد المسألة . ويقسو ضمير راسكو لنيكوف عليه . ويشهد عليه الأمر بعد أن يلتقى بالفتاة سونيا الطاهرة العوبة على الرغم من أنها بنى ، وإنما انحدرت إلى هذه الهوة لتعول أسرته وتطمح لإخوتها الجياح . وتنفسمسونيا إلى الأعراف . ويحكم عليه بالنفى إلى سيبيريا . ويرحل وهو يعتقد أنه لم يجرم ، بل أخطأ فى تقديره وانخضع ، فكان ما أتاه من قتل أمراً لا جدوى له . وفى مضاء ينتقله التفكير فى سونيا من الاستغراق بتفكيره فى الجريمة ، فتستيقظ فى نفس المعاني الإنسانية . وفى القصة إلى جانب ذلك أحداث فرعية كثيرة .

وحيث إن الخلق الفنى لا يتم وجوده إلا بالقراءة ، وبحث إن غلب الفنان أن يكل إلى آخر مهمة إتمام ما بدأ ، وحيث إنه لا يستطيع إدراك أهميته فى تأليفه إلا من ثانياً وعى القارئ ، إذن كل عمل أدبى دعوة . فالكتابة دعوة موجهة إلى القارئ ليخرج إلى الوجود « الموضوعى » محاولته من اكتشاف مستعينا باللغة فإذا سأل سائل : ولأم تلك الدعوة من الكاتب ؟ فالإجابة ميسورة : بما أنه لاسييل إل العثور فى الموضوع الأدبى على السبب الكافى لظهوره فى هذا المجال الفنى ، لافى نفس الكتاب (إذ ليس أنواع من التوجيه لإدراكه) (١) ، ولافى تفكير الكاتب ، إذ أن ذاتية الكاتب التى لا يستطيع أن يتجاوز حلودها ليست مبرراً للخروج منها إلى « الموضوعية » ، إذ أن ظهور العمل الفنى حدث جديد لا سييل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه . وحيث إن هذا الخلق الموجه بداية الموجه مطلق ، إذن هو من ثمرات حرية القارئ فى أصنى ما تحمل هذه الحرية من معنى . وبذا تكون الكتابة دعوة موجهة من الكاتب إلى حرية القارئ لتكون عوناً للكاتب على إنتاج عمله . وقد يعترض بأن كل الآلات بمثابة دعوة موجهة كذلك إلى حريتنا ، إذ هى وسائل للعمل فى حيز الإمكان ، فليس للعمل الفنى من هذه الجهة ميزة خاصة . وإنه لحق أن الآلة مختصر مجسد للعلنية التى تستخدم فيها ، ولكنها تظل فى مستوى الأمر المعلق . فى مكتنى إستخدام القلوم لأسمى به حقيقة أو لأقرع به رأس جارى . فإذا نظرت إليه فى نفسه فليس هو بدعوة موجهة إلى حرية لأنه لا يضعنى أمامها وجهاً لوجه ، بل يهدف — أولاً — إلى خدمة الحرية مستبدلاً بالأختراع الحر للوسائل سلسلة من التصرفات التقليدية المنظمة . والكتاب لا يخدم حرية ولكنه يستثيرها للعمل . وفى الحق لا يستطيع أمرؤ أن يتوجه إلى الحرية — من حيث إنها حرية — بوسائل القهر أو الخيلة ، أو المنفعة . فليس للوصول إليها سوى طريقة واحدة تنحصر أولاً فى الاعتراف بها والثقة فيها . ثم فى تطلب عمل منها باسمها هى ، أى باسم الثقة التى أو لبها . فليس الكتاب إذن كالألة فى أنه وسيلة لأية غاية ، بل يتجلى فى صورة غاية لحرية القارئ .

ويرأى لى تعبیر « كانت » : « الغاية بدون غاية » (٢) تعبیراً غير منطبق على العمل

(١) إذ أن المطلب الأساسى المؤلف يوحى به ولا يصرح .

(٢) يرد المؤلف هنا على الفيلسوف الألمانى « كانت » Kant (١٧٢١ : ١٨٠٤) ، إذ أن هذا الفيلسوف يد المدعى الفنى غاية فى ذاتها ، فلا يبنى أن نبعث وراءها عن غاية خلقية أو اجتماعية ، وكانت آراؤه الفلسفية مدعمة دعاء أهل الفن الفن . ونذكرها هنا لتناقض الأساسى التى تخص الحكم الجمال عند « كانت » =

تعبيراً غير منطبق على العمل الفني :

= عل حسب ما ذكره في كتابه : « نقد الحكم » الذي نشر عام ١٧٩٠ - يرى « كانت » أن الحكم الجمال يختص بمميزات . أولها من ناحية وصفه : وهو أن حكم التوق فيه صادر عن ارتضاء لا تنفع إليه منفعة . أي أن المنة الفنية لا تتم بتحقيق موضوعها ، بخلاف الادة الحسية التي تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلق الذي يتطلب تحقيق موضوعه . والرمام يجب بفاكهة أو بصورتها ، ولكنه لا يشغى أكلها أو يبعها بوصفه =

= فناناً . وثاني ميزات الحكم الجمال من ناحية عموم القيم الجمالية أو كيتها : فالجميل هو الذي يروق كل الناس دون حاجة إلى أفكار عامة مجردة . وذلك أنه لا سبيل لنا إلى معرفة شيء عام عالمي دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه ؛ إلا الجمال ، فإننا نستطيع أن نفرقه وهو محسوس ، ونقومه على هذه الحال تقوياً عاماً مشتركاً بين الناس دون حاجة إلى أفكار مجردة . فالحكم الجمال « ذاتي » ابتداء ، ولكنه عام موضوعي ضروري ، إذ يفترض اشتراك ذوى الأذواق فيه . وقد يشك منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة . وقالت هذه الميزات خاص بالملاقة ، أي علاقة الوسيلة بالغاية ، فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه من حيث إنه معروف في ذلك الموضوع دون تصور لغاية من الغايات . قد نلن أن هناك غاية من الغايات للموضوع الجمال ، ولكن لا يستطيع تحصيلها ، فثلاً إذا فكر عالم النبات أو الزراع في وظيفة فاكهة في إنتاجها النوعي ، أو في قيمتها التجارية ، فإنه حينئذ لا يفكر في قيمتها الجمالية . وعلى الفنان لكي يتوافر له اللوق الجمال أن يسبب بالشيء الجميل دون أن يلقى بالاً لثمل هذه الغايات ، فلا يحفظ إلا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية في الطبيعة ، دون مضمون محسوس لتلك الغائية . ورابع هذه الميزات : أن كل حكم له ثلاث حالات : إما تقرير حقيقة عن طريق التجربة ، أو برهنة على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو افتراض احتمال منطقي ؛ إلا الجمال ، فإن خاصته تقرير ما يدرك ضرورة إدراكاً ذاتياً ابتداء ، ولكنه موضوعي من ناحية التصور ، بالافتراض عموم . الشعر به فالجميل هو ما يترف له بهذه الصفة لأنه يبعث شعور بالرضا به ضرورة ، دون حاجة إلى أفكار سابقة . فإذا حكمت بأن هذه الفاكهة جميلة فليس ذلك نتيجة قياس حتمي منطقي ، أو نتيجة تجربة ، كما هي الحال في الطبيعة والرياضة مثلاً ؛ وإنما ذلك نتيجة لحكم ضروري فردي ، يشبه الأمر الصادر عن وعينا الجمال ، فإذا حكمنا بما يخالف ذلك كان في هذا معصية الضمير الجمال يشبه معصيتنا لضميرنا الخلق فيا لو خالفنا واجباً خلقياً . وفي هذه الخاصة الأخيرة تقرير صلة صريحة بين الجمال والخلق ، ولكن « كانت » يستند إلى خصائص الحكم الجمال بعامه فيقرر أن الجمال لا غاية له على نحو ما ذكرنا (أنظر كتابي : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث ص ٣٠٧ - ٣٠٩ ، ٣١٨ - ٣١٩) . ويتلخص رد « سارتر » على « كانت » في النقاط الآتية : (١) يخطئ « كانت » بين جمال الطبيعة وجمال الفن ، فجمال الطبيعة لا تظهر الغاية منه إلا بالقرائن الخاصة به ، بخلاف الجمال في الفن ففيه نفس الغاية . (٢) جمال الطبيعة يوجد ثم ينظر إليه ، ولكن جمال الأدب لا وجود له إلا في حين العملية العقلية التي تسمى القراءة ، وقد سبق أن شرح المؤلف ذلك المعنى . (٣) لا يمكن الفصل بين الجمال الفني والقيمة ، بل لا ينتظر إلى هذا الجمال إلا في ظل القيمة . وقيمة العمل الفني الفني في الدعوة الموجهة إلى حرية القارئ . (٤) في الجمال الطبيعي لا وجود لغاية تفرض نفسها علينا في ضرورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يجتلي لنا فيه مقصود الخالق على نحو قاطع ، بل هو موضع تأويل وتفسير فردي ، وقد يفسر الجمال في الطبيعة تفسيراً علمياً ، أو يكون نتيجة لصفة ، ولكن إذا نقلت الصورة الطبيعية إلى عالم الفن أصبحت الغاية من جمالها مقصودة للكاتب ، وهذه الغاية موضوعية بالنسبة للقراء ، ولكن الكاتب يظل فيها بين حدود الذاتية المحضة في تأويله لما في الطبيعة والموضوعية المحضة لدى القراء .

وهذا التعبير يتضمن في الواقع أن العمل الفني ليس له من الغاية إلا مظهرها ، إذ هو قصر على إثارة النشاط الحر المنظم للمخيلة كي تلعب دورها . وفي هذا إغفال أن جملة المشاهد ليست وظيفتها التنظيم فحسب ، بل التكوين . فليست وظيفتها اللعب ، بل هي تثار لتكوين العمل الفني من جديد بما يتجاوز مآثر الفنان من آثار . والمخيلة - شأنها شأن وظائف العقل الأخرى - لا تستقل في متعتها بنفسها ، بل هي دائماً في خارج نطاق نفسها ، وهي دائماً ملتزمة بمشروع . ويمكن أن توجد « غاية بدون غاية » لشيء أحكم نظامه في نفسه إحكاماً يدعونا إلى فرض غاية له ، حتى لو لم نستطع تحديدها فإذا حددنا الجمال بهذه الطريقة أمكننا - وهذه غاية « كانت » - أن نفرق الجمال في الفن بالجمال في الطبيعة . ففي الزهرة - مثلاً - يتمثل كثير من مظاهر التوازي والأنسجام في الألوان والانحناءات المنتظمة ، حتى ليلبث ذلك أن يغرينا بالبحث عن شرح غائي لكل هذه الخصائص ، فزى فيها وسائل كثيرة رتب ترتيباً من أجل غاية مجهولة . ولكن هذا هو عين الخطأ ، فجاء الطبيعة لا يقارن في شيء بجمال الفن . فالعمل الفني لا غاية له ، ونحن في هذا على وفاق مع « كانت » ؛ ولكنه لا غاية له لأنه هو في نفسه غاية . ولا يقيم « كانت » في تعبيره وزناً للدعوة التي يتردد صداها في أعماق كل لوحة وكل تمثال وكل كتاب . ويعتقد « كانت » أن العمل الفني يوجد أولاً ، ثم ينظر إليه بعد ذلك ؛ ولكن العمل الفني لا وجود له إلا حين النظر إليه ، وهو قبل كل شيء دعوة تحضة ومطلب خالص من مطالب الوجود وليس هو آلة واضحة الوجود غير محددة الغاية ، ولكنه يتبدى في صورة واجب يتطلب من القارئ القيام به ، وينظم - قبل كل شيء - في وصف الأوامر غير المعلقة فأنث مطلق الحرية في ترك هذا الكتاب على المنضدة ، ولكن إذا فتحته فقد تحملت التبعة فيه . لأن الحرية لا تمتحن بالتمتع بالحرية لو طائف الحس الذاتية ، ولكن بفعل خائف يستجاب به لأمر من الأوامر . تلك الغاية المطلقة (١) - المقصودة من ذلك الأمر المتعالى الذي هو وليد الحرية ، والواقع في نفس الوقت مع القبول - هي ما يطلق عليه : قيمة . والعمل الفني قيمة ، لأنه دعوة موجهة إلى القارئ .

فاذا لجأت إلى قارئى كي يساهم في تحقيق المشروع الذى بدأت ، فن البيهى أتى عددت القارئ ذا حرية مطلقة (٢) وقدرة تامة خالقة وحيوية لامتداد شروط . ولن

(١) و (٢) المراد هنا بالمطلقة المستقلة بنفسها والتي تحمل في ذاتها مرور وجودها . أنظر :

A. Lalande : Vocabulaire Technique et Critique de La Philosophie.

أستطيع مجال التوجه إليه بوصفه أمراً سليماً ، فأحاول التأثير عليه بالإفضاء إليه -
 جملة - بمشاعر الرهبة والرغبة والغضب يوجد من غير شك مؤلفون لاهتمون بسوى
 إثارة هذه المشاعر ، لأن من الميسور لهم الأهتمام إليها وتوجيهها ، ولأن لديهم خبرة
 بالطرق الأكيدة التى يستطيعون بها إثارة هذه المشاعر ، ولكن من الحق كذلك أنهم
 ملمون على مسلكتهم هذا ، كما لام النقاد قديماً « بوربيدس » لمرضه أطفالاً على المسرح (١) .
 فأمام العاطفة المشبوبة تفقد الحرية معناها . والحرية - حين تتعثر فى محاولات
 جزئية - تتخلل بذلك عن واجبها الأول وهو إنتاج غاية مطلقة ، فلا يكون الكتاب بعد
 ذلك إلا وسيلة لتغذية الحقد أو الرغبة . فعلى الكاتب ألا يبحث عما فيه اضطراب وبلبله ،
 وإلا وقع فى تناقض مع نفسه . فإذا أراد مطلباً من قرائه فيجب ألا يقترح عليهم سوى
 واجب يقومون به . ومن هنا يكتسب العمل الفنى خاصته الجوهرية ، وهى أنه مجرد
 اقتراح . فيجب أن تتوافر لدى القارئ فرصة التأمل فى العمل الفنى عن بعد يمكنه فيه
 إمعان النظر إليه . وهذا هو ما خلطه « جوتيه » عن حق بما سماه : « الفن للفن » (٢) ؛
 وما خلطه كذلك البارناسيون فى دعوتهم إلى تخلص الفنان من عواطفه (٣) . وليس
 قصدهم من ذلك سوى مجرد احتراز بعبر عنه « جينيه » بتعبير أوفق فيدعوه . تأدب
 الكاتب حيال القارئ . ولكن ليس معنى ذلك أن الكاتب يتوجه بدعوته إلى أية حرية
 من حريات الإدراك التجريدية . إنما مرد الخلق فى العمل الفنى إلى العواطف : فإذا كان
 مؤثراً فانما يترأى ذلك التأثير من خلال دموعنا ، وإذا كان هزلياً عرف كذلك
 بضحكنا . ولكن هذه العواطف من نوع خاص : فأسامها الحرية ، وهى معارة
 ومسوقة على لسان الآخرين . فإذا اعتقدت فى قصة من القصص كان ذلك قبولاً منى
 لها مصدرة حريق . وقد يكون هذا القبول نوعاً من العناء ، أى تتمثل فيه الحرية خاضعة
 - اختياراً - لنوع من السلبية ، كى تحصل من وراء هذه التضحية على درجة من درجات
 العالى . وقد يبدو القارئ فى ذلك سريع التصديق ، وقد يهبط فى هذا حتى يصدق .

(١) كما فى مسرحية أندرومك ، حيث يظهر على المسرح ابن أندرومك وهو مولوسوس يرجو من
 منلوس ألا يقتله ، وهى طريقة رخيصة فى إثارة الانفعال ، تحاشاها راسين الكلاسيكى . فى مسرحيته
 ينقش العنوان .

(٢) و (٣) فى كتابنا الأدب المقارن ، الطبعة الثانية ، شرحنا الأسس العامة لفلسفة الفن للفن ،
 والمذهب البرناسى ، فى الفصل السادس من الباب الثانى .

أشياء تحاصره في دائرتها كأنها الحلم ، ولكنه يظل في كل لحظة مصحوباً بوعى منه بحريته . وكثيراً ما يراد وضع المؤلف في قياس من أقيسة الإخراج : « إذا اعتقد المرء في قصصكم وقع فيما لاتسامح فيه ، وإذا لم يعتقد كان عملكم الأدبي مدعاة لسخريته . ولكن هذا قياس أحمق : لأن خاصة الوعى الفنى أنه اعتقاد عن طريق الالتزام والتباعد . وهو اعتقاد موصول بالوفاء لذات الاعتقاد وبالوفاء للمؤلف ، فهو اعتقاد متجدد دائماً وعن اختيار . ففى كل لحظة أستطيع أن أستيقظ ، وأنا على وعى بهذا ، ولكنى لا أريد . فالقراءة حلم ، ولكن يحمله المرء عن حرية ، بحيث تكون كل العواطف الحائشة في مجال هذا الاعتقاد الخيالى بمثابة أنغام حريق الخاصة ، وهذه الأنغام أبعد ما تكون من استغراق حريق أو حجبها ، ولكن تتعدد طرائقها بقدر ما اختارته حريق كى تتبين حقيقة نفسها بنفسها . وقد سبق أن قلت إن « راسكو لنيكوف » لن يكون غير شبح إذا لم أخطئه في نفسى بما أشعر به نحوه من نفور أو صداقة بما يصير شخصاً حياً . على أن خاصة الموضوعات الخيالية أنه يمكن أن ينظر إليها من جانب آخر : فليس سلوك « راسكو لنيكوف » هو الذى يشرى بخصطى عليه أو تقدرى له ، ولكن بخصطى وتقدرى هما اللذان يضيفان على سلوكه اللوام والموضوعية . وبهذا لا يسيطر موضوع الخيال أبداً على عواطف القارئ ، كما لا يمكن لأية حقيقة خارجية أن تحد من هذه العواطف . فنعمة الدائم هو الحرية ، أى أنها جميعاً عواطف كريمة ، لأنى أقصد بالعاطفة الكريمة تلك التى مصدرها وغايتها الحرية . فالقراءة ، إذن ، رياضة ذهنية كريمة . وما يتطلبه الكاتب من القارئ ليس هو استعمال الحرية بمعناها التجريدى ، ولكنه يتطلب منه أن يمنحه كل شخصه بما له من عواطف وأغراض وميول ومزاج جنسى وتقدير للقيم وهذا القارئ لا يمنع الكاتب نفسه ، حين يمنحه ، إلا عن بكرم منه ، إذ الحرية تنفذ إلى كل جوانب نفسه ، فى أثناء القراءة ، فتغير الجوانب الأشد ظلمة من حساسيته إلى شكل آخر . وكما ألزم القارئ فى عملية القراءة جانب السلبية ليلخلق لنفسه الأثر الأدبي على خير وجه ، فكذاك تستجيب هذه السلبية لديه إلى عمل إيجابي ، فيسوم بقراءته إلى أعلى . ولذا كثيراً ما يرى المرء من شهبوا بقسوة قلوبهم يلرفون السمح لأطلاعهم على قصص تصور صنوف البؤس الخيالية . فقد استحالوا لحظة إلى ما كان يجب أن يكونوا عليه لو لم يمضوا حياتهم مسدلين القناع بأنفسهم على حريتهم . وهكذا يكتب المؤلف ليتوجه بكتابته إلى حرية القراء متطلباً منهم أن يخرجوا عمله

الأدبى إلى الوجود . ولكنه لا يقف عند هذا الحد ، بل يتطلب منهم بعد ذلك أن يبادلوه الثقة التى منحهم إياها ، وأن يعترفوا بحريته الخالقة ، وأن يستيروها ، بلورهم ، بدعوة تقابل دعوته وتكون صدى لها وهنا تتجلى فى الحقيقة خاصة عجيبة أخرى من الخواص المنطقية للقراءة ، هى أنه على قدر معرفتنا بما يتنا تكون معرفتنا بحرية الآخرين ، وعلى قدر تكليفهم لنا يكون تكليفنا إياهم .

إذا صرنا منظر طبيعى فأنا على علم بأننى لست خالقه ، ولكنى أعلم كذلك أنه لولا أنا لم توجد قط تلك الصلات التى يربط بها نظرى بين الأشجار والأوراق والأرض والأعشاب ، وأعلم أيضاً أنى لا أستطيع ثيان سبب ما لظهر الغائبة فيها أكتشف من تناسب الألوان والسمجام الأشكال والحركات التى يثيرها مهب الريح على ذلك المنظر . وعلى الرغم من هذا فالمنظر موجود ، وما هو ذا أمام عيني . فلا يمكننى ، إذن ، أن أنصرف بحيث أخرج إلى الوجود شيئاً بدون أن يكون هذا الشئ موجوداً من قبل . وحتى فى حال أعتقداى فى وجود الله لن أستطيع عقد صلة — إلا إذا كانت مجرد رثرة — بين الحكمة الإلهية فى هذا العالم وبين المنظر الخاص الذى أشاهده (١) . فإذا قلت إن الله صنع هذا المنظر ليرقئى ، أو أنه خلقنى بحيث يسرنى ذلك المنظر ، كان هذا وضعاً للسؤال موضع الجواب . فهل المزاجية بين الأزرق والأخضر مقصودة ؟ كيف لى بعلم هذا ؟ ففكرة الحكمة الإلهية لاتشرح ، شرحاً يقينياً ، أية غاية فردية ، وبخاصة فيما نحن بصددده من حالة ، إذ يمكن شرح العشب الأخضر على حسب قوانين علم الحياة . وبمقتضى خصائص ثابتة وبحكم ماتعمده العوامل الجغرافية ، على حين اللون الأزرق فى الماء سببه عمق النهر أو طبيعة الحجرى أو سرعة التيار وتناسب الألوان — إذا كان مقصوداً — لايعدو أن يكون شيئاً ثانوياً ، إذ هو التواء لسلسلتين سببيتين من الحوادث ، أى أنه يبدو — لأول وهلة — وليد الصدفة . وعلى خير تقدير تظل الغائية موضوع جدل لا يفوز منه ، ويظل كل ما يربط به بينها وبين الأشياء من علاقات فرضاً من الفروض . فلا

(١) أى من ناحية الجمال فى هذا المنظر الخاص ، إذ قد يمكن تحليل ألوانه علمياً ، كزردة الماء بسبب عمق النهر ، أو تكون أجزاء المنظر الجميل قد تلاقت اتفاقاً كمنظر أشجار فى حافة نهر ودون قة جبل مكسو بالثلج . . . عل أن هذا الجمال فى المنظر الخاص فى الطبيعة تصمد نواحى تفسيره . فليست غاية حتمية قاطعة . وفى هذا يرد المؤلف على « كانت » ، انظر هامش ص ٥٤ - ٥٥ .

وجود هنا لغاية تفرض نفسها علينا في صورة حتمية ، إذ ليس من بينها ما يتجلى فيه مقصود الخالق على نحو قاطع . ولذا لا يعد الخيال الطبيعي ، في شيء ، دعوة موجهة إلى حريقنا ؛ أو بتعبير أدق : يوجد في مجموع الأشجار المورقة والأشكال والحركات نظام ظاهري ، أى دعوة وهمية تبدو كأنها تستثير هذه الحرية ، ولكنها لا تثبت أن تتلاشى تحت نظرنا . ولأنكاد نبدأ في رجوع النظر في ذلك النظام حتى نخفى تلك الدعوة ونبقى بعد ذلك أحراراً في ربط هذا اللون بهذا أو بذاك من الألوان ، وفي عقد صلة بين الشجرة والماء أو بين الشجرة والماء وبين الشجرة والماء والسما . وتصير حريقى هوى من الهواء لاضباط له . وأبعد عن « الموضوعية » الوهمية التى كنت أرى فيها دعوة موجهة إلى حريقى بقدر ما أكون من علاقات جديدة بين ما أرى من أشياء . وأظلم « أحلم » ببعض مبررات لوجود هذا المنظر أمتشفها في غموض من خلال الأشياء . ولا تعلق الحقيقة الطبيعية بذلك أن تكون تعلق لأحلام الخيال . وبسبب أسنى العميق على أن ما أدركته في لحظة عابرة من نظام لم يكن ثمرة لهداية أحد ، وبالتالي لم يكن حقيقة ثابتة ، قد يحدث حينئذ أن أضيق على حلمى هذا صفة الدوام ، فأجمعه في لوحة أو في كتاب : وبذا أضيع نفسى موضع الوسيط بين « الغائية » (١) بلون غاية ، التى تتجلى في مشاهد الطبيعة وبين نظرات الناس لها ، فأثقله إليهم ، فتصبح الغاية بذلك النقل الإنسانية . فالفن هنا شعار من شعار الاحتفال بالقرائح ، والقرينة وحدها كفيلا بعملية التأويل . وهنا شيء أشبه بما يجرى في نقل الأسماء في النسب على حسب ما للزوج من حق يتميز به عن أمراته ، حيث لا تذكر الأم في سلسلة النسب ، ولكنها تظل الوسيط الضروري بين الخال وأبن الأخت . وبما أنى أستطعت أسر ذلك الخيال العابر ، وعرضته على الآخرين بعد أن جلوته وبعد أن تمثلته بفكرى ؛ فلا آخرين ، إذن ، أن يضعوه موضع الاعتبار عن ثقة ، لأنه أصبح لديهم محدد الغاية . أما أنا فلاشك في أنى سأظل على حدود « الذاتية » و « الموضوعية » ، دون أن أستطيع أبدا التأمل في النظام الموضوعى الذى كنت وسيطاً في نقله .

وشأن القارئ على النقيض من ذلك ، إذ يتقدم في مأمن . فكيفما أمعن في بعده فقد ذهب المؤلف إلى أبعد منه : ومها عقد من صلات بين الأجزاء المختلفة للكتاب -

(١) انظر هامش ص ٤٥ - ٥٥ .

(٢) أى الكاتب بوصفه خالقاً لسله الفنى المحدد الغاية ، على نحو ما سبق أن شرح المؤلف .

أو بين الفصول أو الكلمات — فهو على ثقة من أنها جميعاً مصوغة عن إرادة وقصد . وحتى لو أستطاع — على حد تعبير « ديكارت » — أن يزعم أن هناك نظاماً خفياً بين أجزاء لا يظهر لها نظام ، فإن المؤلف قد سبقه في هذا الطريق ، فإلا نظام له من مواطن الجلال هو أيضاً من أثر الفن ، أى أنه نظام على وجه آخر . والقراءة استدلال وأستجواب ووعيد ، وأساس أنواع هذه الحيوية كلها يرتكز على إرادة المؤلف على نحو ما كان يعتقد الناص مدة طويلة من رد الاستدلالات العلمية إلى الإرادة الإلهية . ومن أول صفحة لآخر صفحة في الكتاب تصحبنا وتبقى عماداً لنا قوة زناح إليها . وليس معنى هذا أننا ندرك في سر مقاصد الفنان ؛ فهذه المقاصد — كما سبق أن قلنا — مجال تخمين ، ثم إلى جانبها تقوم تجربة القارئ ، ولكن تخمين القارئ يعتمد على يقينه العميق بأن مواطن الجلال التي تنبئ في الكتاب ليست قط آثراً للصدفة : فالانسجام في الطبيعة بين الشجرة والسماء وليد الصدفة فحسب . وعلى العكس من ذلك إذا وجد أبطال القصة أنفسهم في خال معينة أو في سجن معين ، أو إذا تزهوا في حديقة ، فلما يقصد هنا إلى بشيتين في وقت معاً : إلى بحث سلسلة من الأسباب المستقلة (فقد كان الشخص في حالة فكرية معينة مردها إلى تتابع حوادث نفسية واجتماعية ، وكان كذلك يردد على مكان معين ، كما كان تخطيط المدينة يضطره إلى عبور حديقة معينة) ، ثم إلى التعبير عن غاية أكثر عمقاً ، لأن الحديقة لم تخرج إلى الوجود في العمل الأدبي إلا لتتلاءم مع حالة نفسية معينة ، ولتدل دلالة الأشياء ، ولتجلوها جلاء عن طريق التضاد الواضح ، ثم إن معينة ، ولتدل دلالة الأشياء ، ولتجلوها جلاء عن طريق التضاد الواضح ، ثم إن الحالة النفسية ذاتها لاتنرك إلا في صلتها بالمنظر الطبيعي . والسببية هنا مظهر من المظاهر ، ونستطيع أن نسميها « سببية بلا سبب » ؛ وأما الغائية فهي الحقيقة الثمينة . ولكن إذا أستطعت بهذا أن أخضع أمر الغايات إلى نظم الأسباب ، فذلك لأنني — حين أفتح الكتاب — على يقين من أن مصلوه هو حرية الإنسان .

إذا كنت أتهم الفنان بأنه كتب ما كتب عن أهوائه ومن أجل أهوائه ، فلا تلبث فني أن تتلاشى ؛ إذ لاجلوى حينئذ من دعم النظام السببي بالنظام الغائي ، ويصبح النظام الغائي بدوره مرتكزاً على السببية النفسية . ويدخل العمل الفني في هذه الحالة في سلسلة الأمور الموجهة سلفاً وجهة تحكيمية . نعم حين أقرأ لا أنكر أن المؤلف

أن المؤلف لا يستطيع أن يتحرر من عاطفته ، بل قد يكون أدراك الخطوط الأولى لكتابته تحت سلطان العاطفة . ولكن استقرار رأيه على الكتابة يفترض أنه أخذ يتعد من سلطان أهوائه ، أو بعبارة أخرى ، قد أخذ في إحالة مشاعره إلى مشاعر حرة ، على نحو ما أفعل أنا بمشاعري حين أقرأه ، أى أنه تصرف تصرفاً كريماً . وبذا تكون القراءة بمثابة تعاقد كريم حر بين المؤلف والقارئ ؛ فيثق كل منهما في الآخر ويعتمد عليه ويتطلب منه ما يتطلبه من نفسه ، لأن هذه الثقة نفسها كرم وحرية ؛ إذ لا يوجد ما يضطر المؤلف إلى اعتقاد أن قارئه سيعتمد على جريته في القراءة ، ولا ما يضطر القارئ إلى اعتقاد أن المؤلف قد اعتمد على جريته في التأليف ؛ وإنما هو قرار حر يتخذه كلاهما وبذا يتعد بينهما منطق موصول ومتبادل . عندما أقرأ فأنا متطلب . وما أقرأه — إذا أشيع رغباتي — يدعوني إلى المضى قدما في مطالبتي للمؤلف بما أريد ، ومعنى هذا أني أطلب من المؤلف أن مضى قدما في مطالبته لي بما يريد مني ، ولقاء هذا يكون ما يتطلبه المؤلف مني معناه أني أمضى فيها أطلبه منه إلى أقصى درجة . وبذا تكشف حريتي — حين تنجلي — عن حرية الطرف الآخر .

ولا يحسن كثيرا ما إذا كان العمل الفني نتيجة لفن واقعي (أو يدعي أنه كذلك) أو نتيجة فن تصويري . فهذا يكن من شيء فإن العلاقات الطبيعية معكوسة في العمل الفني ، هذه الشجرة في صدر لوحة الرسام « سيزان » (١) تبدو نتيجة لتسلسل سببي ، ولكن السببية ليست إلا وهما ، إذ تظل — ولا شك — بمثابة أفراح موجه إلينا طالما ننظر إلى اللوحة ، غير أنها تبقى مرتكزة على غائية عميقة . فإذا كانت الشجرة قد وضعت هكذا موضعها ، فذلك لأن بقية اللوحة تطلب أن يوضع في صدرها ذاك الشكل وتلك الألوان وهكذا — من ثنايا السببية بوصفها ظاهرة من الظواهر — ينفذ نظرنا إلى الغائية بوضعها بنية العمل الفني العميقة ؛ ويصل من وراء هذه الغائية إلى الحرية الإنسانية بوصفها مصدر هذا العمل وأساسه الأصلي . فواقعية « فرمير » (٢) جد عميقة حتى ليعتقد المرء لأول

(١) Paul Cézanne (١٨٣٩ - ١٩٠٦) رسام فرنسي من المدرسة التأثيرية ، ويدع نقده الفني أساساً من الأسس التي قامت عليها المدرسة للتكيفية ، وكل الحركة الحديثة في الفن .

(٢) Vermeer (١٦٣٢ - ١٦٧٥) من أشهر الرسامين الهولنديين ، وأبرزهم في رسم المناظر الطبيعية .

وهبة أنها في مظهر التصوير . ولكن إذا نظرنا إلى إشراق المواد التي يؤلف منها لوحاته ، وإلى جلال حيطانه الصغيرة الآجرية ذات المحمل الوردى ، وإلى كثافة الزرقة في غصن شجرة زهر العسل ، وإلى لمع الطلاء في ظلام ردهاته ، وإلى البشرة البرتقالية للوجوه الصقلية التي يصورها وكأنها من حجر قنداح الماء المقدس ، إذا نظرنا في كل ذلك شعرنا فجأة بما يفمرنا من سرور ، وشعرنا كذلك بأن الغاية ليست في الأشكال والألوان بقدر ما هي في خياله المجمع . فيجهر الأشياء نفسها ومادتها هي السبب فيها لما من أشكال . ونحن أمام لوحات هذا الفنان أقرب مانكون من الإنتاج الفني المطلق ، لأننا إنما نكتشف في السلية المادية نفسها حرية الإنسان التي لا سييل إلى سبر خورها .

فالعامل الفني ، إذن ، لا ينحصر في حدود الموضوع مرسوماً كان أو منحوتاً أو مكتباً . وكما أن الأشياء لا تترك إلا في موضعها من العالم ، كذلك تظهر الموضوعات التي يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم . فوراء مغامرات « فابريس » (١) تترأى إيطاليا في عام ١٨٢٠ ، والنمسا وفرنسا ، وتترأى السماء بنجومها التي كان يستهدها الأب « بلانيس » وأخيراً تترأى الأرض كلها . فإذا قدم لنا الفنان حقلاً أو زهرة فلوحة نوافذ مظلة على العالم بأجمعه . فهذا الطريق الأحمر الغائص في مروج القمح ، نحن نتبعه إلى أبعد بكثير مما رسمه « فان جوج » (٢) ونستمر في تتبعه بين مروج قمح أخرى حتى نبلغ إلى نهر يصب في البحر ، ونتمتع في تتبعنا إلى ما لا نهاية حتى ننفذ إلى الطرف الآخر من العالم باحتق أعماق الأرض التي هي عماد الحقول وأساس الغاية . وهكذا يهدف العمل المنتج للفنان في بضعة الأشياء التي يخلقها أو يعيد خلقها إلى تجديد شامل للعالم كله . فاللوحة والكتاب كلاهما تجديد لمجموع الوجود ، وكلاهما يمثل مجموع الوجود أمام حرية المشاهد . لأن الهدف الغائي للفن هو إعادة تنظيم هذا العالم بفرضه كما هو ، ولكن على تقدير أنه صادر عن حرية الإنسان . ولكن بما أن ما ينتجه المؤلف لا يكتسب حقيقته الموضوعية ، إلا في نظر المشاهد إذن هذا التجديد المنشود موكول بعملية الاستعراض للأعمال الفنية ، وبخاصة عملية القراءة . نحن الآن على استعداد أكثر

(١) انظر هامش ص ٢٥ .

(٢) Van Gogh (١٨٥٣ - ١٨٩٠) رسام هولندي مشهور بلوحاته في رسم المناظر الطبيعية

من ذى قبل للاجابة على السؤال الذى وضعناه منذ قليل بشأن اختيار الكاتب التوجه إلى حرية الآخرين من الناس بحيث يستطيعون معاً - بفضل التعاقد المشترك بينهم وبينه - أن يجعلوا الكون كله ملكاً للإنسان ، وأن يجعلوا الإنسانية وقفاً على العالم .

وإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك فعلينا أن نكون على ذكر من أن الكاتب - ككل الفنانين الآخرين - يهدف إلى منح قرائه نوعاً من الشعور يطلق عليه عادة اسم اللذة الفنية ، وأفضل تسميته : « الطرب الفنى » . وهذا الشعور ، حين يظهر ، يدل على أن العمل الفنى قد أكتمل . ويجعل الآن أن نخبر هذا الشعور على ضوء الاعتبارات التى سبقت . فى الواقع هذا الطرب الذى يستعصى الشعور به على المنتج . بوصفه منتجاً ، لا يفرق عن الوعى الفنى للمشاهد ، والمشاهد - فيما نحن بصدده من حالة - هو القارئ . إنه شعور معقد ولكنه ذو مقومات وشروط لا ينفصل بعضها عن بعض . فهو أولاً لا يفرق عن الاعتراف بغاية متعالية مطلقة تعوق ، رهة ، الطغيان النفى لغايات الوسائل ووسائل الغايات [٧] ، أى تعوق ما نطلق عليه دعوة موجهة إلى حرية القارئ ، أو ما يسمى قيمة من القيم . وبالضرورة يصطبغ الوعى (١) الوضعى الذى آخذته حيال هذه القيمة بوعى آخر غير وضعى هو الوعى بحزبى ، إذ لا تهتدى الحرية إلى كنهها بمطلب متعال . والاهتداء إلى ذاتها طرب ، ولكن بنية هذا الوعى الذاتى تتضمن وعياً آخر . فى الواقع حيث إن القراءة بمثابة خلق للعمل الفنى ، فحزبى لا يتبدى فى كامل استقلالها وكفى ، بل يتبدى كذلك بوصفها قوة خالقة ، أى أنها لا تقف عند سن قانونها الخاص بها ، ولكنها تدرك أنها جوهر العمل الفنى . وفى هذا المستوى تتجلى الظاهرة الخالية الحق ، أى الخلق الفنى . الذى يبدو « موضوعياً » فى نظر القارئ بوصفه منتجاً له . وهذه هى الحالة القريبة التى يجد فيها الخلق (٢) متعة فيها أنتج من موضوع وكلمة المتعة التى تنطبق على الوعى الوضعى للانتاج المقروء كافية فى الدلالة على أننا أمام مقوم جوهرى من مقومات الطرب الفنى . ونصطبغ هذه المتعة الوضعية بالوعى غير الوضعى من جانب القارئ ، وهو الوعى بأنه عامل

(١) الوعى الوضعى أى الوعى الذى يفرضه العمل الأدبى على القارئ بوصفه اقترافاً محدداً موجهاً إلى حريته ، والوعى الوضعى المصاحب لوعى الأول هو الوعى بالحرية تجاه موقف خاص . وهذا الوعى الأخير يشهد بحرية الإنسانية كلها ، كما يشهد كل موقف فردى من مبادئ الإنسانية الكلية .

(٢) الخالق هنا هو القارئ الذى يخرج إلى الوجود العمل الأدبى بعملياته فى القراءة على نحو ما سبق شرحه ،

جوهري بالنسبة للانتاج الفنى الذى يعده هو جوهرياً . ولى أن أسمى هذا المظهر من مظاهر الوعى الفنى : « شعور الأمان » ، إذ هو الذى يطبع بطابع المندوء الشامل أقوى المشاعر الفنية . ويرجع فى أصله إلى إقرار الأنسجام التام بين « الذاتية » و « الموضوعية » ومن جهة أخرى : حيث أن موضوع الفن فى الأصل هو العالم بوصفه هدف الفنان من وراء ما يتخيله ، فإن الطرب الفنى يصططبج الوعى الوضعى بأن العالم قيمة من القيم ، أى واجب يقترحه الفنان على الحرية الإنسانية وهذا هو ما أسميه التحول الفنى للمشروع الإنسانى ، لأن العالم يبدو ، عادة ، بمثابة الأفق وراء (١) موقفنا ، أو بمثابة المسافة اللانهاية التى تفصلنا عن أنفسنا ، أو كأنه المجموع التركيبى للفكرة ، أو حيلة التوافق والأدوات على سواء ، ولكنه لا يبدو أبداً مطلباً موجهاً إلى حريتنا . وهكذا يصل الطرب الفنى إلى هذا المستوى لأنه صادر عن الوعى بأن فى استطاعته أن أصلح وأنبئ ما هو خارج تمام الخروج عن حدود ذاتي ، إذ أتى أحيل الجواهر إلى أواصر ، وأحيل الواقع إلى قيمة : فالعالم هو واجبي ، أى أن الوظيفة الجوهرية التى قبلتها عن حرية هى — على وجه الدقة — أن أجلو موضوعي الوحيد المطلق ، وهو العالم ، وأسوقه إلى الناس فى حركة غير مشروطة . هذا إلى أن المقومات السابقة تتضمن تعاقداً بين الحريات الإنسانية فإننا نجد — من جهة — أن القراءة اعتراف بحرية الكاتب عن ثقة به وحاجة إليه ، ومن جهة أخرى تنطوى المتعة الفنية — كما نحس بها القارئ بوصفها قيمة من القيم — على مطلب عام بالنسبة إلى الآخرين : وهو أن كل إنسان ، بوصفه حراً كل الحرية ، يشعر بنفس المتعة حين يقرأ نفس الكتاب . وهكذا تتمثل الإنسانية كلها فى أسمى ما لها من حرية ، إذ تقر للقارئ عالماً هو عالمه هو ، وهو — فى الوقت نفسه — العالم الخارجى فى حالة الطرب الفنى يبدو الوعى الخاص بالموضوع المقروء وعياً تصورياً للعالم فى مجموعه ، كما هو . كما يجب أن يكون فى آن ؛ وبوصف هذا العالم ملكاً لنا وغريباً عنا فى وقت معاً ؛ ثم إننا أكثر تملكاً له بقدر ما هو أعمق فى الغرابة عنا . ويشتمل الوعى غير الوضعى حقاً على مجموعة الحريات الإنسانية مؤتلفة بوصفه موضوع الثقة والحاجة العالمين .

(١) إذ وراء تخصيص إصناف مظلوم فى موقف معين يتراعى معنى العدل والإنصاف المطلقين ، والرغبة فى تحقيق كل مظهر الظلم الدنيا . كان . ولكن نرى وراء الموقف الخاسر .

فالكاتب ، إذن ، كشف للعالم ، ثم أقترحه واجباً يقوم به القارئ . والكتابة لجوء الكاتب إلى ضمير الآخرين بقية الاعتراف به عاملاً جوهرياً في مجموع الكون ، رغبة من الكاتب في أن يجيب معترفاً له بذلك على يد وسطاء من الناس . ولكن عاين العالم — من ناحية أخرى — لا يبين عن أسراره إلا بالعمل ، وعاين المرء لا يستطيع الشعور بنفسه فيه إلا إذا تجاوز الواقع بقية تغييره ، إذن فالعالم في قصص الكتاب يعوزه العمق إذا لم يتم كشفه في حركة رمي إلى جعله متعالياً . وكثيراً ما لوحظ أن الموضوع في القصة لا يكتسب عزارة وجوده من تعدد الوصف وطول فيه ، ولكن من تعدد علاقاته بمختلف الأشخاص كما أنه يكون أكثر واقعية بقدر ما يبدل فيه من جهد وأخذ ورد . وموجز القول : يكون أكثر واقعية بقدر ما يتجاوز الأشخاص هادفين إلى غاياتهم الخاصة بهم . هذا هو الشأن في عالم القصة بما تحتوي عليه من جماعة الناس والأشياء . فلكي يبدو هذا العالم أغزر وجوذاً يجب أن يكون كشف الكاتب له في إنتاجه كشف الزمام في تخياله عن طريق العمل ، فيكتشفه القارئ كذلك بوساطته . وبعبارة أخرى : كلما كان القارئ أكبر توفيقاً إلى تغيير العالم الذي يقرأ ، كان هذا العالم الفنى أكثر حيوية . قد كان خطأ الواقعية في اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجلي بالتأمل فيه ، وأنه يمكن تبعاً لذلك تصويره تصويراً لا يميز فيه . وكيف يكون هذا ممكناً مادام التحيز في الإصرار نفسه ، ومادام مجزؤ قسمية الأشياء في ذاتها يتضمن تغييرها ؟ وكيف يستطيع الكاتب — وهو يريد أن يكون عاملاً جوهرياً في العالم — أن يكون كما يشاء بالنسبة للنظام التي ينطوى عليها العالم ؟ وعلى الرغم من ذلك يجب أن يكونه . ولكن إذا قبل أن يصور في إنتاجه المظالم فإنما يكون ذلك في اتجاه يتجاوز حدود هذه المظالم بقصد القضاء عليها أما أنا — الذي أقرأ — فإذا خلقت وأبرزت إلى الوجود عالماً ظالماً فلا أستطيع إلا أن أجعل نفسي مسئولاً عنه . وكل فن المؤلف هو في دفعي إلى خلق ما قد اكتشف هو ، أى أنه يجعل من حيكته فيه ، فقل عاتقنا كلنا تقع تبعة هذا العالم . ولأن ذلك يعتمد على الجهد المشترك لمؤلفينا كليهما ، ولأن المؤلف قد حاول بوساطتي أن يفرضه على نحو إنساني ، إذن يجب أن يظهر ذلك العالم خالصاً في ذاته وفي أعماق جوهه له ، كما بما قد نفدت في كل جوانبه ودعته لحزية تهدف إلى الحرية الإنسانية جمعاء . وإذا لم يكن هذا العالم خالصاً « ملئنة الغايات » (١) التي يجب أن تسود ، فلا أقل من أن تكون بخلوها إليها . وهو مخز.

(١) أى التي تتحقق فيها الغاية بدون غاية كبرى « كانت » ، وسيمود المؤلف إلى مناقشة هذه الفكرة في الفصل الرابع من هذا الكتاب .

القول يجب أن يكون ذلك العالم صيرورة ، وأن يمثل وينظر إليه دائماً - لا بمثابة عبء فادح يثودنا حله - ولكن من وجهة تتجاوزه نحو « مدينة الغايات » . ومهما تكن عليه الإنسانية من حُبث وبأس ، فيجب أن يكون الكتاب الذى صورت فيه ذا مظهر كريم (١) .

نعم لا ينبغي أن يظهر ذلك الكرم على شكل خطب المواعظ ، ولا فى خلق أشخاص فضلاء ، بل ينبغي أن يتضح كأنه المقصود عن عمد . وإنه لحق أن العواطف الطيبة لا تصنع الكتب القيمة ؛ ولكن يجب أن يكون ذلك الكرم لحمة الكتاب نفسه والتسيج الذى تصور عليه الأشخاص والأشياء . فمهما يكن الموضوع الذى يعالجه الكاتب فعليه أن يضى عليه فى كل نواحيه نوعاً من اللطف الأصيل ليدكرنا بأن العمل القنى ليس قط مجرد خفاقات طبيعية ، ولكنه مطلب من المطالب ولید موهبة . فإذا تناولت هذا العالم ، بما يحوى عليه من مظالم فليس ذلك لكى أتأمل فى هذه المظالم فى رودة طبع ، بل لكى أريها حية بسخطى وأكشف عنها وأبعثها مظالم على طبيعتها ، أى مساوئى يجب أن تبحر . وبهذا لا يكشف القارئ عن العالم فى عمقه الذى صورده فيه الكاتب إلا بفضل حُبث القارئ فيه ونخطه وإعجابه به . والحُب الكرم بين البيعة من القارئ على التسكع بما يريد الكاتب ؛ والسخط الكرم بيعة منه على التعبير ، والإعجاب كذلك بيعة منه على المحاكاة . فبالرغم من أن الأدب شئ والأخلاق شئ آخر ، نرى فى أعماق فرائض الفن فرائض الخلق ؛ إذ مجرد الجهد الذى يتكلفه الكاتب فى كتابته أعراف منه بحرية قرائه ، وشروجه القارئ فى تصفح الكتاب أعراف منه كذلك بحرية كاتبه . فالعمل القنى - من أى الجهات نظرت إليه - شهادة بالثقة فى حرية الناس . ومادام القراء كالكتاب لا يعترفون بالحرية إلا بقصد المطالبة بتثبيت دعائمها ، إذن يمكننا أن نعرف العمل الأدبى بأنه تقديم خيالى للعالم فى حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية . وينتج مما سبق ألا وجود لما يسمى الأدب الأسود (أو المتشائم) ، إذ مهما تكن الألوان التى صور بها العالم مُظلمة ، فإن الكاتب لم يصوره كذلك إلا ليشعر الأحرار من الناس حياله بحريتهم . فالقصص كلها إما جيدة أو رديئة . فالرديئة هى ما تهدف إلى أعجاب القارئ بتعلق غواطفه ، فى حين أن الحيدة بمثابة مطلب ينشده الكاتب من القارئ صابراً عن عقيدته . وليس لدى الفنان إلا جانب واحد يستطيع أن يصوره منه عالمه للأحرار الذين

(١) لأنه يصور المقاسد ابتغاء محوها ، وإقرار المغانى الإنسانية المطلقة التى يشغف عنها الموقف المحمدي .

ينشد هو موافقهم ، وهذا الجانب هو مظهر عالم في حاجة دائبة إلى قدر أوفر من الحرية يغمور جزائره . ولن يتصور محال أن يستخدم الكاتب فيض الكرم الصادر عنه في أنجازة الظلم ، ولا أن يستمتع القارئ بحريته إذ يقرأ كتاباً فيه تصويب استعباد الإنسان للإنسان أو قبول ذلك الاستعباد ، أو مجرد إحجام عن استنكاره . من الممكن أن نتخيل قصة جيلة مؤلفها أمريكي أسود ، حتى لو كانت تفيض بيفض البيض ، إذ حرية جنسه هي التي ينادى بها من وراء هذا بغض . وبما أنه يدعو لأخذ موقفاً كريماً ، فلن أحتمل - وأنا على شعور بحريتي الخالصة - أن أكون بعض هذا الجنس الظالم ، بل أقف ضد الجنس الأبيض ، بل ضد نفسي أنا بوصفي جزءاً منه ، لأهيب بالأحرار جميعاً كي يطالبوا بتحرير ذوى الألوان . . . [٣].

إذ في اللحظة التي أشعر فيها بأن حريتي مرتبطة بحرية الآخرين من الناس رباطاً لا يتفصم ، لا يمكن أن يتطلب مني أن أستخدمها في تصويب استعباد بعضهم لبعض . فليكن المؤلف كاتب رسائل أو مقالات أو هجاء أو قصصياً ، وليقتصر في حديثه على عواطف فردية أو ليهاجم نظام المجتمع ، فهو في كل أحواله الرجل الحر ، يتوجه إلى الأحرار من الناس ، وليس له سوى موضوع واحد ، هو الحرية .

إذن كل محاولة - يقصد بها الكاتب إلى استعباد قرائه - خطر يهدده في فنه نفسه . فالحداد يهدده الفاشية في حياته بوصفه إنساناً فحسب ، ولا يهدده ضرورة في مهنته ، ولكنها تهدد الكاتب في حياته ومهنته كليهما ، بل هي أكثر تهديداً له في مهنته منها في حياته . وقد رأيت مؤلفين كانوا يدعون من قلوبهم إلى الفاشية قبل الحرب ، قد أصيبوا بالجذب الذهني حتى في اللحظة التي أضى عليهم فيها الألمان كل ألقاب المجد . ويحضر في علي الأخص « دريو لا روشيل (١) » . لقد خدع ، ولكنه كان مخلصاً لدعوته ، وقد رهن على هذا الإخلاص . فقد قبل إدارة مجلة تعمل بوحى من الألمان . وفي الثهور الأولى أخذ يهدد مواطنيه ويؤنبهم ويعظمهم ؛ فلم يرد عليه أحد ، إذ لم يكن لإنسان من الحرية فاستطيع أن نرد . وقد استشاط غضباً إذ لم يعد يشعر له بقراء . وألح في دعوته ولكن لم تلج له

(١) Drieu La Rochelle (١٨٩٣ - ١٩٤٩) كاتب فرنسي كبير ، ألف قصصاً ورسائل سياسية لما طالع الفاشية ، وكان مدير مجلة : المجلة الفرنسية الجديدة N.R.F. في أثناء الاحتلال الألماني لفرنسا ، وكانت المجلة تحت إشرافهم . وقد مات هذا الكاتب متحرراً .

علامة تله على أن دعوته قد فهمت من إنسان ، لعلامة حقد ولا علامة غضب كذلك لأغنى مطلقاً . قبلنا ضبالاً وفريسة اضطراب مطرد ، فشكا مر الشكوى إلى الألمان . وقد كانت مقالة مشرقة الديباجة ، فسمح طعمها ، حتى بلغ به الأمر إلى خد الارتياح فلم يجد صدى إلا لدى الصحف التي بيعت ضمائرنا والتي كان يحتقرها . فقدم استقالته ثم استعادها ليتحدث من جلده ، لكنه ظل دائماً يصيح في واد . ثم انتهى إلى سكوت قرطبة عليه صمت الآخرين . لقد طالب بامعبد الآخرين ، ولكن لا بد أنه دار في خلده الحزن أن الاستعباد اختياري يفتكر عن الحرية كذلك . ثم أتى ذلك الرجل الذي طالما أشاد به ، ولكن الكاتب لم يستطع احتماله . وبينما سار على هذا المنوال ، ظل الآخرون وهم لحسن الحظ الكثرة العظمى - يعتقدون أن خزية الكتابة تستلزم خزية الوطن . فالمرء لا يكتب للعبيد ، وفن البشر مرتبط بالنظام الوحيد الذي يحفظ فيه الشر بمعناه : فاستبداداً يستبدد به الآخرون كذلك . وإن يكن الدفاع عنها كلياً بالقلم ، حين يأتي يأتي اليوم الذي يكره القلم فيه على التوقف . وعلى الكاتب حينذاك أن يحمل السلاح . وإن أي جانب سلك ، وأياما تكن الأفكار التي تدعو إليها ، فسيخرج بك الأدب في الحرب . فالكتابة طريق من طرق لإرادة الحرية ، فتي شرعت فيها - إن طوعاً وإن كرها - فأنت ملزم .

وقد يتساءل قوم : وبم الألتزام ؟ بالدفاع عن الحرية ؟ إذن ، ما أوجز القصد ! أو يراد بذلك أن يقيم الكاتب من نفسه حارساً للقيم المثالية كما كان عليه الكاتب في رأى « بندا (١) » قيل أن يخون رسالته ؟ أم هل الغرض حماية الحرية في شئون الحياة اليومية ، بالأشهر أنك في صنوف الصراع السياسي والاجتماعي ؟ المسألة مرتبطة بمسألة أخرى بسيطة في مظهرها ولكن لايسائل أحد عنها نفسه أبداً ، وهي : « لمن نكتب ؟ » .

(١) جوليان بندا Julien Benda (١٨٦٧ - ١٩٥٦) كاتب فرنسي وله من أبرز مؤلفاته ، ويقصد سارتر إلى الرد عليه في كتابه : خيانة الكتاب La Trahison des Clercs الذي ظهر طبعته الأولى عام ١٩٢٧ ، وفيه ينمى بندا على الكتاب اشتغالهم بالمسائل الوطنية أو الاجتماعية أو انتماسهم في تيارات السياسة ، ويعتبر هذا بمثابة خيانة منهم . ولهذا المؤلف كتب كثيرة في النقد الأدبي . وهو من أعداء الوجودية والشوعية والرومانتيكية . وهو زلوع بالضمير المبرد ، ولذا يغفل الفلسفة على الأدب ، ويسخر من الأدب المعاصر كله . وسيناقش سارتر آراءه بشئ من التفصيل في الفصل التالي .

تطبيق المؤلف على الفصل الثانی

[١] وكذلك الشأن فيما يخص مسلك من يستعرض الأعمال الفنية الأخرى سوى الكتابة ، (كاللوحات المرسومة ، والسمفونيات الموسيقية ، والتمائيل) ، ولكن على درجات مختلفة .

[٢] في الحياة العملية كل وسيلة جذيرة بأن تعد غاية حين ينشدها المرء ، وكل غاية تصير وسيلة للحصول على غاية أخرى .

[٣] قد أرتاع قوم من هذه الملحوظة الأخيرة . وهانذا أسألكم أن يذكروا لي قصة جيدة واحدة غايتها خلعة الأضطهاد ، وقصة جيدة واحدة كتبت ضد السود أو ضد العمال أو ضد الشعوب المحتلة . وسيقول قائلهم : « إذا كان لا وجود لمثل هذا النوع من القصص ، فليس هذا سبباً في ألا تكتب قصة جيدة في هذه الموضوعات يوماً ما » . ولكنك تعترف ، إذن ، بأنك أنت ، لا أنا ، الذي تقول بنظرية مجردة غير عملية . لأنك تؤكد إمكان حقيقة لم يسبق لها وجود ، لاعتمادك في ذلك سوى إدراكك التجريدي للفن ، على حين أقنصر على تقديم شرح لحقيقة مسلم بها .

الفصل الثالث

لمن نكتب ؟

نقاط الفصل الثالث

(لا يتوجه الكاتب إلى قارئ عالمي ؛ بل إلى قارئ في وطن خاص في موقف محدد - الحديث عن الحرية في معناها التجريدي لا يجلي ، لأنها لا تكسب معناها الحق إلا في موقف معين - الحرية في معناها الإنساني مقيدة ؛ بها يتخل المرء عما يضر بحرية الآخرين - كل الأعمال الأدبية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كُتبت له - أمثلة : شخصيات مينالك و ناتانيل - قصة صمت البحر . . . - معنى الالتزام وصلته بحرية الآخرين والمعاني الإنسانية - المصنع يحاصر الكاتب ويقلده مكانه - الكاتب المسجل غير المستجيب له المجتمعات لأنه ينقلها من حالة اللاشعور إلى حالة الشعور - الكاتب في صراع مع قوى المحافظة والجمود - الكاتب في المجتمعات التي يكون بناؤها قائماً على الثورة يمكن أن يكون وسيط الجميع - شقاء ضمير الكاتب في حالة إسهامه في الصراع الاجتماعي .

تحليل تاريخي لمناطق الأدب : شقاء ضمير الكاتب قد يهبط إلى أدنى درجاته إذا أصبح الكاتب في عداد الطبقات المميزة بدلاً من أن يكون على هامشها ؛ مثال : الكاتب في فرنسا في حوال القرن الثاني عشر - قد ينضم الكاتب إلى الملعب الفكري السائد ويتحدد جمهوره بطبقة خاصة من جمهور فعل حين لا يكون له جمهور إمكانية - مثال : الجمهور القليل عند الكلاسيكيين - معنى الكلاسيكية والحتمية في الأدب - حل الرغز من طابع المحافظة في الأدب الكلاسيكي ، أدى صدق المواقف النفسية فيه إلى زلزلة كثير من القيم السائدة ، فهذا بذلك لأدب الثورة فيما يمسد .

موقف الكاتب فيما إذا انقسم جمهوره الفعلي أحزاباً متعادية ، أو فيما ظهر جمهوره الإمكانى - مثال : جمهور كتاب القرن الثامن عشر بين الصفوة والبرجوازيين - تمتع كتاب القرن الثامن عشر بوضع ممتاز ، هو شطر جمهورهم نصفين ، ما بين نبلاء (وكانوا هم جمهور الكتاب في القرن السابع عشر) وبرجوازيين (وهم طبقة الكتاب في الأصل) - فأتيج الكتاب أن ينتظروا إلى طبقهم من خارجها ،

فأدركوها خيراً مما أدركها البرجوازيون أنفسهم الذين لم يخرجوا
منهم منها ، وإنما نظروا إليهم من خارجها لأنهم كانوا تملاً يعيشون
على هامش طبقة النبلاء - ونتيجة لهذا الإدراك خرجوا عن مطالبها إلى
كانت مطالب إنسانية كلية - ولكنهم تعرضوا لتطير القضاء على
وسائلهم يتحقق مطالبهم في نيل البرجوازية مطالبها ، فتوجه جمهورهم
من جديد في الطبقة البرجوازية التي ابتليت - أو تكادت - طبقة
النبلاء ؛ وحين تحققت بذلك مطالبهم تملز عليهم الخروج مرة أخرى
من طبقتهم البرجوازية ، وأصبحوا يعلمون البرجوازيون في شكل قراء
كما كان يعلم النبلاء في القديم في صورة هبات ، فانطبقت عليهم
البرجوازية كالكسجين - والطبقة البرجوازية عاملة ولكنها غير منتجة ،
لأنها وسيط بين العامل والمستهلك - فدخل الأدب في دائرة الأمور الشغنية
يبرر الروايات ويسكن الخواطر ويسالم - واعتمد الأدب من جديد على
الأفكار المبردة المطروقة - لا يمكن رد الأدب إلى الفكرة الباردة -
البرجوازي يهرب الكاتب ويريد إخضاعه - أصبح غرض الكاتب
ليس هو. كتوجه بدعونه إلى الحريات المطلقة ، بل عرض قوانين نفسية
متحركة فيه على قراء محكومين بها مثله .

ظهور جمهور إكثافي من جديد بعد الرومانتيكية - إغتراف
كتاب القرن التاسع عشر بمقارنتهم بكتاب القرن الثامن عشر (ما عدا
قليل منهم وخاصة هونيور) - عيوب الواقعية : ثم الرمزية والسيرالية ،
أنها مغمورة في طبقة لا ترى عليها فيها واجباً ، تلجأت إلى النفي المطلق .
تقسيم عام لمصور القصة - نقد النواحي الفنية للقصة في القرن
التاسع عشر - منطلق الأدب في العصر الحديث - استئجاب الجمهور
الخالص للعمل الأدبي - معنى استقلال الأدب - مصير الأدب التجريدياً
إذا لم تنجح له الإحاطة الشاملة بجمهوره - المالية التجريدية وهم يتعلق
به من يتجردون من عصورهم تطلعا بالخلود - الحرية معناها
ألا تعنى مطالب فئة أو طبقة على غيرها ، وإلا توقفت في التجريد -
على الكاتب أن يخوض نفس المفامرة التي يخوضها قراؤه - أدب « المدينة
النافذة » .

يبدو لأول وهلة أنه لا شك في أن الكاتب إنما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من
أفراد الناس في العالم . وفعلنا رأينا أن مطلب الكاتب يتجه مبدئياً (١) إلى جميع الناس ،

ولكن الأوصاف السابقة أوصاف مثالية . حقاً يعلم الكاتب أنه يتكلم في سبيل حريات مستعزة مقنعة ، وحتى حريته هو ليست جد خالصة . فعليه أن يجلوها ، فيكتب كذلك لتخليصها من الشوائب . ومهولة التحدث على عجل عن القيم الخالدة فيها من لقي خطر : إذ القيم الخالدة جد هزيلة . ولو نظر إلى الحرية نفسها من زاوية الخلود لبدت غصناً جافاً إذ هي - كالبحر في حركة لا تزال تبدأ أبداً . فليست هي سوى الحركة التي بها دائماً يتخلص المرء مما يعوقه ، فيتحرر . والحرية - في أي أشكالها - لا تمنح ، بل على المرء أن ينتصر . على شهواته وجنسه وطبيعته وأمنه ، فينتصر بذلك على الآخرين . وإنما يتوقف الأمر في هذه الحالة على طبيعة العقبة التي يحاول اقتحامها ، وعلى المصاهرة في سبيل النصر . فهذا هو ما تتخذ به الحرية في كل حال صورتها . فإذا اختار الكاتب - كما يريد له بند (١) - أن يتحدث هاذا ، فله أن يتحدث في أسلوب جميل القواصل عن تلك الحرية الخالدة التي تنادي بها - على سواء - النازية وشيوعية ستالين والديمقراطيات الرأسمالية (٢) ، فلن يضيّق بكلامه أحد ، ولن ينال به إنساناً ، فقد منح سلفاً كل ماطلبه . ولكن هذا حلم مجرد . فسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، وحتى لو تطلع إلى المجد الخالدة (٣) ، فهو يتحدث إلى معاصريه ومواطنيه وإخوانه من بني جنسه أو من طبقته . وفي الحق لم يلاحظ أمرٌ بعد - كما ينبغي أن يلاحظ - أن نتاج العقل ذو إضمار . فلا يقصّد المؤلف أن يقص كل شيء ، حتى لو كان غرضه تقديم موضوعه أكمل تقديم بل سيظل دائماً يعرف أكثر مما عنه يفصح . ذلك أن اللغة لإضمارية . إذ أردت أن أعلم جاري أن زياراً دخل من الشباك فلا داعي في ذلك إلى خطاب طويل ، بل تكفي كلمة أو إشارة . « أنتبه » أو « هاهو ! » - فإذا مارآه فقد أنضح كل شيء . ولو أن

(١) أنظر الفصل السابق ص ٧٨ وهناك من المؤلف الفكرة التي يطيل في شرحها هنا ، وهي أن المبادئ العامة تقرأ بمثابة الأفق من وراء وصف المواقف المحددة التي هي موضوع كل أدب حريص على تأدية رسالته الإنسانية .

(٢) أي أن مبدأ الحرية في ذاته يسلم به حتى أعلى أعدائها ، ولكن تحديد الموقف بين أصلاء الحرية أعق من أعدائها .

(٣) يسخر المؤلف - كما سيوضح بعد - من يمانجون في أدهم قضايا عامة خالدة لا ترتبط بمسائل عصرهم ، تملأ منهم بأن ذلك هو سبيل الخلود ، لأن تصوير المسائل الموقوتة في نظرم سينتهي بلانهاها . ويشرح المؤلف وجه الخلط في فكرتهم .

قرصاً من أقراص الجاكي ردد علينا - بلون شرح - الأحاديث التي تجري يومياً في قرية ثانية مثل روفين (١) أو أمجوليم (٢) فلن نفهم منه شيئاً ، إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة والإدراك المشترك ، وموقف كل من الزوجين وما لها من مشروعات وبالإنحصار . لا يوجد العالم - الذي يعلم كل من المتحدثين أنه مائل في ذهن الآخر .

وهذا هو الشأن في القراءة : فأهل العصر الواحد والاحتصان الواحد الذين عاشوا في نفس الأحداث ، وواجهوا أو عجزوا نفس المسائل ، لم يخلقوا مذهباً واحداً ، وعلمهم تبعة مشتركة بعضهم مع بعض ، وتجمعهم ذكريات موزة واحدة . ولذا لا حاجة إلى الإطالة في الكتابة ، لأن ثم كلمات هي مفاتيح . لو أتت قصصت الاختلال الألماني على جمهور أمريكي لاحتجت إلى كثير من التحليل والحيلة ، فأضحى بعشرين صفحة للتبديل أنواع الظنة والأحكام السابقة والخرافات . ثم على بعد ذلك أن أثبتت من موقعي في كل خطوة ، وأن أبحث في تاريخ الولايات المتحدة عن صور ورموز تتجلى فهم بتاريخنا ، وأن يظل مثلاً أمام فكري - في كل وقت - فرق ما بين تشاؤمنا نحن الشيوعيين المتحيزين وتفاؤلهم وهم الأغرار المبتدئون . ولكن إذا كتبت في نفس الموضوع للفرنسيين فنحن فيها يبيننا تكفيها هذه الكلمات على سبيل المثال : « أنغام موسيقا حربية ألمانية في جوسن حديقة عامة » . وفي هذه العبارات كل شيء : ربيع مر المذاق ، وبستان إقليمي ، ورجال مخلوق الرووس ينفخون في آلات نحاسية ، ورجال يسرعون الخطأ غير حافلين كأنهم عمى صم ، وتحت الأشجار أثنان أو ثلاثة يصغون مقطعي الوجه ، وهذه الألحان التي تملق فرنسا في غير جلوى فتذهب مع الريح ، وما كنا فيه من غار وقلق ، ثم غضبنا وكبرياؤنا . فليس القارئ الذي أتوجه إليه بالإنسان الذي جمع في نفسه بين معرفة العالم الأكبر والأصغر على غرار « ميكرو ميغاس » (٣) ،

- (١) Provens مدينة بإقليم سين ومارن بفرنسا ، على أحد فروع نهر السين .
 (٢) مدينة كبيرة وعاصمة إقليم شارونت بفرنسا ، على نهر شارونت على بعد ٤٤٠ كم من باريس .
 (٣) Micromégas اسم مأخوذ في الأصل عن صفتين يونانيتين ، أولاهما micro = صغير ، والثانية megas = كبير - والإسم علم على بطل قصة فلسفية لقولير بنفس الإسم منذت عام ١٥٧٢ ، والفكرة الفلسفية في القصة هي تسمية الأبعاد وشبالة الأرض والنوع الإنساني في العالم . ويكروميغاس ساكن من سكان الأبرق من نجوم الشرى ألمانية ، طوله مائة وعشرون ألف قدم ، يزور الأرض في صبة أحد سكان كوكب زحل ، وطوله ستة آلاف قدم . وتكون محادثات بينهما وبين ظلاله الأرض ، ويحدثان من قيام الحرب بين جملة الحشرات الصغيرة التي هي الناس ، ويتصيان من اعتقاد هؤلاء أن الكون إنما خلق من أجلهم . . . والفكرة في جوهريها مأخوذة عن التاريخ الهزلي لسير أنوداي بزابرك ، ثم هي متأثرة برحلات جاليفر الشهيرة .

وليس هو نموذج « الساذج » (١) . كما أنه ليس هو الله - فليس فيه جهل الساذج الروحاني الذي يجب أن يشرح له كل شيء ، حتى البدائيات ، وليس هو روحاً ولا صفحة بيضاء . وليس عالماً بكل شيء ، شأن الله أو أحد الملائكة . وإنما اكتشف له بعض مظاهر العالم ، فاستفيد مما يعلم لأحاول تلقينه مالا يعلم . وهو معلق بين الجهل المطلق والعلم التام . ولديه بضاعة مخلوذة تتغير من لحظة إلى أخرى . وهي كافية للإحياء بصفته التاريخية . فليس هو في الحقيقة وعياً عابراً للحرية ، ولا تأكيداً صرفاً لما غير مقيد بزمن ، كما أنه لا يحوم فوق التاريخ ، بل إنه منخرط فيه .

والمؤلفون مرتبطون بالتاريخ كذلك ، ومن أجل هذا وحده كان منهم من يمتنع أن يفتل من التاريخ بقفزة في الأبدية . وإنما بوساطة الكتاب تنوطل صلة تاريخية بين هؤلاء الناس الذين يخوضون غمار تاريخ واحد ، فيتعاونون - على سواء - في عمل ذلك التاريخ والكتابة والقراءة هما الوجهان للحقيقة التاريخية الواحدة والحرية التي يدعونا إليها الكتاب ليست شعوراً مجرداً خالصاً بحرية الإنسان . فالحرية ، إذا راعينا الدقة في التعبير ، « لا وجود لها » (٢) ، بل تكتسب في موقف تاريخي خاص . فكل كتاب دعوة إلى تحرير معين على أساس التنازل عن أمور خاصة للمراء ، إذ في كل إنسان جنوح نحو إلى نظم وعادات وأشكال من الجور والصراع ، وإلى العقل والحنون في

(١) l'Ingénu أى الساذج ، بطل قصة فلسفية أخرى لغولثير تحمل نفس الاسم ، نشرت عام ١٧٦٧ ، وهو تلميذ ولد في كندا من أبوين فرنسيين ، ولكن نشأ حتى من العشرين بين هنود أمريكا ، ثم أتى بعد ذلك إلى فرنسا وتعرف عليه قيس وأخته أنه ابن أعينما . وقد حملته ساجته وصراجه وذوقه الفطري على أن يعتقد كثيراً من أمور الكاثوليكيين حين أصبح كاثوليكياً . يذهب إلى إقليم « بريتانى » في فرنسا ، ويأسى على نفي جماعة البروتستانتين إثر مرسوم نانت الذي كان قد صدر في عهد جبري الرابع عام ١٥٩٨ ، فيجنس في مجن: إليامثيل . ويسمى الفتاة « سانت إيفيس » التي كان قد أحبا لخلاصه من السجن ، ولا تفكر بذلك إلا بعد أن تتنازل عن شرفها. لوزير ذى نفوذ كبير في فرساي . وينجب حينها ، ولكن تموت هي لتعلم على ما وقت فيه من عار . والساذج يقع في مأزق تثير الفسك ، ولكن ذات ممان عنيقة ، نتيجة لاصطدام فطرته السليمة مع مساوئ الماديات السائدة وسوء استغلال النفوذ في المجتمع .

(٢) من مبادئ الوجوديين العامة أن الوجود سابق على الماهية ، وهذا فارق عام بينهم وبين من سبقهم من الفلاسفة . وسبق أن أشرنا إلى أنهم يترفون بالماهية المأخوذة من مواقف الوجود المأخوذة التي بها تتحدد وتكتسب أقوى ما لها من معنى . والحديث عن هذه المواقف في الأدب هو وسيلة تأدية الأدب مهمته . ويتضح من كلام المؤلف هنا - كما يتضح من حديثه في مواضع أخرى كثيرة - إن حرية الفرد عنه ليس لها من معنى إلا في حدود اعتماد الفرد بحرية غيره من طبقته أو وطنه ، ثم الإنسانية جمعاء .

شئون يومه ، وإلى عواطف قابلة للثبات ، وإلى أنواع غابرة من العناد ، وإلى أشكال من التطير ، وإلى ما قد يجلب له الرشد من مغامر حديثة ، وإلى حقائق واضحة أو جهالات وإلى طرق خاصة في الحاجة مما صيرته العلوم تقليداً حديثاً جارياً في مختلف الميادين ، وإلى آمال وخاوف ، وعادات من الحساسية والخيال ، وحتى من الإدراك ، ثم إلى تقاليد وقيم موروثة ، وإلى عالم بأكمله يشترك فيه المؤلف والقارئ . وهذا العالم المعروف كل المعرفة هو الذي ينفث فيه المؤلف الحياة وينفذ فيه بحريته ، وعلى أساسه يتجزأ القارئ تحرره الخاص به ، ففي هذا العالم يتخلى ما يجب أن يتخلى عنه ، ويبن الموقف الذي يتخذه ، والتاريخ الذي يجب على أن أتأمله ، وأواجه فيه التبعة ، وهو ما يجب على أن أغتبه أو أحفظ به لنفسي وللآخرين . لأنه إذا كان المظهر المباشر للحرية هو الزفرض ، فن المعلوم أن ليس من شأن القوة التجريدية أن تقول : كلا ، بل تصدر « كلا » عن رفض معين يحتفظ في نفعه بالشئ الذي يجحد ويصطبغ به حق الصيغة . ومادامت حرية المؤلف وحرية القارئ تبحث كل منهما عن الأخرى ، ويتبادلان التأثير فيما بينهما من ثنايا عالم واحد ، فن الممكن أن يقال : إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يجحد القارئ ، كما يمكن أن يقال أيضاً إن الكاتب — حينما يختار قارئه — يفصل بذلك في موضوع كتابه . ولذلك كانت كل الأعمال الفكرية مجتوبة في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له . أستطيع أن أ رسم صورة « نانا تابل » (١) على حسب كتاب : الغذاء الأرضي : فأرى أن الأشياء التي يدعوننا الكاتب إلى التحرر منها متمثلة في الأسرة ، وفي العقار الموروث حالاً أو مستقبلاً ، وفي المشروعات النفسية ، والخلق التقليدي ، والإيمان الضيق ، وأرى كذلك أن نانا تابل ذو ثقافة ، وأن لديه أوقات فراغ ، إذن من الحمق ضرب المثل بمينالك (٢) لعامل أو متعطّل أو لأسود من بلاد الولايات المتحدة . وأعلم أنه غير مهديد بأي خطر خارجي من الجوع والحرب والأضطهاد الطبقي والجنسي . والخطر الوحيد الذي يهدده هو أن يصبح فريسة لبيته إذن فهو أبيض آري ، ترى ، أنهى إليه ميراث أسرة كبيرة برجوازية ، وبجها في عصر مشرق نسبياً ، العيش فيه ميسر ، عصر لم تكذب تبدأ فيه أفكار الطبقة المالكة في الاعتذار

(١) أنظر هامش ص ٣١ من الفصل الأسبق .

(٢) أنظر نفس الهامش المشار إليه في الرقم السابق .

فيناللك هذا هو على وجه التحديد « دانييل دى فونتان » الذى قلده لنا أخيراً روجيه مارتن دى جار (١) على أنه معجب بأندريه جيد متحمس له .

ولنأخذ مثلاً آخر أقرب عهداً منا : من المدهش أن قصة « صمت البحر » (٢) - وهو كتاب ألفه واحد من أوائل حركة المقاومة فى أول عهدها ، وغايتها جد واضحة فى نظرنا - لم تلق سوى بغض فى بيئة المهاجرين فى نيويورك ولندن ، وحتى فى الجزائر بعض الوقت ، وقد ذهبوا إلى حد رمى صاحبها بالتعاون مع العدو . وذلك لأن فركور (١) لم يهدف إلى التوجيه إلى ذلك المجتمع . أما فى المنطقة المحتلة فالأثر على النقيض من ذلك ، إذ لم يشك أحد فى أغراض المؤلف ولا فى تأثير ما كتب : ذلك لأنه كان يكتب لنا . وفى الحق لا أظن أنه يستطاع الدفاع عن فركور بأن يقال إن الألمان الذى تحدث عنه واقعى ، وبأن يقال إن الكهل والفتاة الفرنسية كذلك شخصان حقيقيان . وقد كتب كوستلر Kestler فى ذلك صفحات جيدة كل الجودة . فصمت الشخصيتين الفرنسيتين ليس له وجه من الاحتمال النفسى ، بل إن فيه مذاقاً خفيفاً من الخطأ التاريخى إذ يذكر بالصمت العنيد عند الفلاحين الوطنيين فى قصص موباسان (٣) فى عهد احتلال

(١) Roger Martin du Gard . كاتب فرنسى معاصر ، ولعام ١٨٨١ ، وله قصص كثيرة ، وقد نال جائزة نوبل عام ١٩٣٧ - ومن أشهر قصصه مجموعة القصص التى عنوانها : Les Thibault . وهى من نوع القصص البهريه التى تزخر لأجيال متعاقبة ، وهذا النوع بدأه زولا وبلزاك ، ثم سار على نهجه جول رومان ، وتيمهم هذا الكاتب - وهو نوع أثر فى الأدب الإنجليزى ثم فى أدبنا العربى فى قصص الأستاذ نجيب محفوظ ، وعنه تحدثنا فى كتابنا : النقد الأدبى الحديث ، وشخصية دانييل دى فونتانين Daniel de Fontanin التى يثير إليها المؤلف ، تظهر منذ أول قصة فى المجموعة المشار إليها ، وهى القصة التى عنوانها : الكرامة الرمادية Le Cahier Gris (١٩٢٢) وآخر قصة فى المجموعة ظهرت عام ١٩٤٠ ، وعنوانها : خاتمة Epilogue . وعلى الرغم من هذه المجموعة من القصص نصف الحياة والتقاليد فى أجيال متعاقبة ، فموردها هو تاريخ الأزمة السياسية والاجتماعية التى عانتها أوروبا وانتهت بمأساة وقوع الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٨) .

(٢) Le Silence de la Mer قصة نشرت عام ١٩٤٢ للكاتب الفرنسى المعاصر الذى لقب باسم فركور واسمه الحقيقى : جان بروليه Jean Bruller (ولد عام ١٩٠٢) - وتسمى بفركور ، = وهو اسم لفاية كثيفة فى جبال الألب كانت من أهم مراكز مقاومة الفرنسيين للألمان فى الحرب العالمية الأخيرة (١٩٣٩ - ١٩٤٥) - وقصته المشار إليها تصف الصراع بين النزعة الوطنية والمافطية الفردية ، وهذا هو ما يشرحه المؤلف .

(٣) أنظر الملمح السابق .

آخر ، ذى آمال أخرى ، وشدائد أخرى ، وتقاليد أخرى أما عن الضابط الألماني
فصورته لانتقصها الحياة ، ولكن من البديهي أن فركور - وقد رفض في نفس الوقت
كل اتصال مع جيش الاحتلال - قد رسم تلك الصورة على غير نموذج واقعي ،
فجمع فيها كل العناصر الممكنة من وحى الخيال لم تكن الواقعية هي السبب الذي من
من أجله فضلت هذه الصور على تلك التي كانت الدعاية الأنجلوسكسونية تصوغها كل
يوم . ولكن قصة فركور لدى الفرنسي في دولة فرنسا كانت عام ١٩٤١ أقوى تأثيراً
حين بفضل سد من نار بينك وبين العدو فليس لك إلا أن تحكم عليه إيجاباً بأنه الشر
المحسد : في كل خرب شكل من أشكال (٣) المانورية . فن العقول إذن أن الصحف
الإنجليزية لم تضع وقتها في تمييز حبة القمح الطيبة من بين شيلم الجيش الألماني .

ولكن الأمر على النقيض من ذلك في الشعوب المحتلة المقهورة المختلطة
بقاهرها ، فلما بالعود ، وعلى أثر الدعاية البارعة ، تتعلم من جديد كيف تنظر إلى
هؤلاء القاهرين على أنهم من الناس ، أناس طيبون أو خبيثاء ، أو طيبون وخبيثاء معاً .
فلو أن كتاباً كان قد صور الفرنسيين عام ١٩٤١ جنود الجيش الألماني على أنهم غيلان
لكان قد أثار الضحك وأخطأ بملك قصده .

وفي نهاية عام ١٩٤٢ فقدت قصة « صمت البحر » أثرها : ذلك أن الحرب كانت
قد بدأت فوق أرضنا من جانبنا بالدعاية خفية ، وبالتخريب والعصيان ومحاولات
الأغتيال ، ومن جانب الألمان بحجز الفرنسيين في منازلهم ليلاً والنفي والسجن والتعذيب
وإعدام الرهائن . وحيل بين الألمان والفرنسيين من جديد بحاجز خفي من نار ، فلم
نعد نرغب في معرفة ما إذا كان الألمان - الذين كانوا يفقون عيون أصدقائنا ويقتلون
أظفارهم - جناة أم ضحايا للنازية ، ولم يعد يكتفي حيالهم بالأحتفاظ بصمت الكبرياء ،
على أنهم لم يكونوا بعد ليحتملوا هذا الصمت : ففي نقطة التحول هذه أثناء الحرب كان
لامتناع من أن يكون المرء معهم أو ضدهم ، وبدت قصة فركور وكأنها نشيد ساذج
يتغنى بالحناء الحب وسط الضرب بالقنابل ، والمذابح ، والقرى المحترقة ، والنفي فقدت

(١) Gui de Maupassant (١٨٥٠ - ١٨٩٣) من أشهر مؤلفي القصص القصيرة العالميين ،

وقد أدى مدة خدمته الحربية ما بين عامي ١٨٧٠ - ١٨٧١ فاكسب تجارب كثيرة تخص الحرب وحالة الألمان
بالفرنسيين ، وعبر عنها في كثير من قصصه .

(٢) في أنها صراع بين الخير والشر .

القصة. بذلك جمهورها. فقد كان جمهورها، يتمثل فيمن عاصر عام ١٩٤١، من أنستخلفهم المزيمة، ولكنهم كانوا في دهشة مما لقوه عن لطف المحتل، وكان هذا الجمهور راغباً. حق الرغبة في السلم، فرأى من شبح البلشفية، ضالاً على. تخطب بيتان (١). فكان من العيب تقديم الألمان لمثل هذا الجمهور في وحشين سفاكين. بل على العكس كان يجب أن يمنع هذا الجمهور فرصة ليعتقد أن من الممكن أن يكون الألمان مهذبين محبوبين. وما دام قد اكتشفت في دهشة أن غالييتهم كانوا «أناساً مثلنا»، فكان من الواجب أن يوضح له من جديد أن الإخاء كان محالاً حتى في هذه الحال، وأن الجنود الأجانب إنما ظهروا محبوبين على قدر ما كانوا بائسين ضعفاء، وأن من الواجب الجهاد ضد مذهب ونظام مشؤمين حتى لو جعلها إلينا من الناس من يدنو لنا غير شريرين. وبما أن المرء كان يتوجه في الحملة حينذاك إلى جوع مبلية الإدارة، ولم يكن هناك - بعد - إلا عدد قليل من الهيئات ذات الأهمية، والتي كانت تبذل حلقة كل الخبر في دعاية الشعب للانضمام إليها: إذن كان شكل المعارضة الوحيد الذي يمكن مطالبة الشعب به هو الصمت، والأحقار وطاعة الإكراه التي تشهد بانيتها طاعة الإكراه.

وبدا تدل قصة فركور على جمهورها، وهذه الدلالة يتحدد مدلولها لدينا: إنها تريد أن تحارب - في فكرة الطبقة الرجوازية الفرنسية عام ١٩٤١ - آثار المقابلة بين بيتان وهتلر في مدينة متوار (٢) وظلت بعد عام ونصف من المزيمة حية، لاذعة، قوية الأثر. ولكن بعد نصف قرن إن تستهوى أجداً. بل سيري فيها جمهور ليست لديه معرفة تامة بظروفها أنها حكاية هزيلة عن حرب عام ١٩٣٩. يبدو أن ثمار الموز أطيب مذاقاً عقبه القطاف: وهذا شأن ما ينتجه الفكر، يجب أن يستهلك في موضع إنتاجه. سيستهوى قوماً القول بأن كل محاولة لتفسير عمل الفكر - عن طريق الجمهور الذي يتوجه به إليه - محاولة زائفة مفتعلة لتناول العمل تناولاً غير مباشر. ألا يكون الأمر أسيراً وأقوم وأدق إذا أخذنا ظروف الكاتب نفسه عاملاً حاسماً في إنتاجه؟

(١) Petain (١٨٥٦ - ١٩٥١) قائد فرنسي، بطل موقعة فردان عام ١٩١٦، ثم كان رئيس وزراء فرنسا أيام الاحتلال الألماني من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤، فتكتم عليه بالإعدام لصلواته مع العدو، وصدر بالحكم في ١٥ أغسطس عام ١٩٤٥، ولكنه خفف بالحكم بالحبس مدى الحياة.

(٢) Montoire مدينة فرنسية على نهر اللوار، مقاطعة قتلوم، فيها تقابل بيتان مع هتلر عام ١٩٤٠.

ألا يكون من الأوفق القول بفكرة «تين» (١) في تأثير البيئة؟ غير أنى أجيب هؤلاء بأن التفسير بالبيئة حاسم حقاً من حيث إن البيئة تنتج الكاتب، ولذا لا أعتقد في ذلك التفسير (٢). إذا الشان في الجمهور أن يكون على النقيض من ذلك، لأنه يهيب بالكاتب، أى يضع أسئلة يتوجه بها إلى حريته. والبيئة قوة دافعة إلى الخلف، ولكن الجمهور - على النقيض - أنتظار، وفراغ يملأ، وتطمع، فها لهذه الكلمات من معان حقيقية ومجازية. وبعبارة أوجز: الجمهور هو الطرف الآخر. وأنى لبعيد كل البعد من دحض تفسير الفعل الأدبي بموقف المؤلف، حتى إنى كنت أنظر دائماً إلى مشروع الكتابة على أنه التجاوز الحر لبعض الحالات الإنسانية جملة، على أن مشروع الكتابة لا يختلف في ذلك عن المشروعات الأخرى. كتب إيتامبل *Ettemple* (٣) في مقال يرم عن الذكاء، ولكنه قليل العمق [١] يقول: (كنت بصدد مراجعة قاموسى الصغير، حينما ألقت الصدفة دون أننى بثلاثة أسطر لحون بول سارتر هي: «أن الكاتب في رأينا ليس من المقيدن في حياة المجتمع على مثال الكاهنة فستال، وليس هو من المتحررين منها مثل «أريل» (٤). ومهما يفعل فهو في غمار المعمة ملحوظ وشريك في المغامرة حتى في أقصى حالات عزله). في غمار المعمة من رأسه حتى القدم. قد كنت أعرف على وجه التقدير كلمة بلير بأسكل: «نحن مبحرون» (٥)،

(١) يقصد نظرية «تين» في تأثير الجنس والبيئة وراث الماضي القوى أو الوطنى في الإنتاج الفكرى لكل شعب، وقد شرحنا هذه النظرية، ونقدناها، في كتابنا: الأدب المقارن.

(٢) سيشرح المؤلف أن وجه إنكاره لنظرية تين في تأثير البيئة أنها مقصورة على تفسير واقع حياة الكاتب وإنتاجه، في حين لا يهدف المؤلف إلى التفسير، بل إلى التوجيه للإمكانات الموزعة في الجمهور والتي تتطلب تفضية وبلورة - استجابة لما ينشده الجمهور في مشروعاته التي يتجاوز بها حاضره إلى مستقبله.

(٣) فستال *Vestale* كاهنة لحراسة إله النار «فستا» في أساطير الرومان، وكانت تختار من غير العائلات في روما، وتكهر على حراسة نار المبدع وإذ كاتها، وتبقى عزاء طوال حياتها، فإذا حادت عن الجادة دفنت حية.

(٤) *Ariel* قد يراد - كما يبدو من السياق - الملك المتبرد في «الفردوس المفقود» للشاعر الإنجليزي ملتون (التشيد السادس بيت ٣٧١) ولكن الأول أن يكون «أريل» الذى في ملهامة العاصفة لشكسبير، أى الملك الطائر.

(٥) إشارة إلى زهان بانكال المفقود، وفيه يرى ضرورة الإلتزام باختيار رأى من بين الآراء والمغامرة باتيابه. فنحن في هذا العالم أشبه بمسافرين عن طريق البحر، ليس لهم من خيار في أمر السفر، فلم يبق لهم سوى اختيار السفينة ولذلك يجرى بانكال حواراً في مسألة وجود الله، تنقل منه هذه الجملة: =

ولكن مالمثلث — بعد قراءة هذه الأسطر — أن رأيت الالتزام يفقد كل قيمته ، ويهبط مرة واحدة إلى أشد الأمور ابتذالا ، إلى أمر الأمير والعبد .

لن أقول شيئا آخر سوى أن « إتياميل » يماكر . إذا كان إنسان مبحراً فليس معنى هذا مطلقاً أن كل امرئ عنده وعى . هذا الإبحار ، بل أكثر الناس يمشون وقهم في إخفاء الترامهم على أنفسهم . ولا يلزم من هذا أنهم يحاولون دائماً الهرب من الحقيقة إلى الباطل ، وإلى الختان المصطنعة أو إلى الحياة الخيالية : فيحسبهم أن يصفوا الظلام على فوانيسهم ، أو أن ينظروا إلى الجانب القريب من الأشياء دون البعيد منها ، أو إلى الجانب البعيد دون القريب ، أو أن يتطلعوا إلى الغايات مغفلين الوسائل ، أو يأتوا بالتعاون مع أقرانهم ، أو يتعلموا عن الاشتراك في شئون الحياة اعتصاماً بالرصانة ، أو يترعوا من الحياة كل قيمة ناظرين إليها من جانب الموت ، في حين ينفون ، في الوقت نفسه ، كل رهبة عن الموت بانغماسهم في أمور الحياة اليومية ، أو يورثوا أنفسهم ، إذا كانوا من طبقة الطغاة ، أنهم لا يعلمون من تلك الطبقة لجلال عواطفهم ، وإذا كانوا من طبقة المضطهدين أخفوا عن أنفسهم نصيبهم من التبعة في الخضوع لمن يضطهدونهم ، محتجين بأن المرء يستطيع أن يبقى حراً في القيد إذا كان على استعداد لتلوق الحياة الروحية . ويمكن أن يستهدف الكتاب لكل ذلك ، شائهم شأن الآخريين . ومن الكتاب فريق هو أكثرهم عدداً يزودون بمصنع من أسلحة الحيلة أى قارئ يريد أن يستمرئ نوم الراحة .

ولنأسمي الكاتب ملترماً حيناً يجتهد في أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلام وأبلغ ما يكون كلاماً بأنه « مبحر » (١) ، أى عنكبوا ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام

= « اضموجود أو غير موجود . ولكن إلى أى الرأي تميل ! ... علام تصدق رهانك ! فيالتقل لا يمكن أن تدعم الرأي الأول ولا الثاني ، وبالتالي لا تستطيع أن تتلافى من واحد منهما : إذن فلا تتم باطلاً من اختاروا ، لذلك لا تدعى من أمر هذا الإختيار شيئاً — كلا ، لا ألزمهم على أنهم اختاروا هذا الرأي بغير ذلك ، ولكن ألزمهم على أنهم اختاروا . . . فالصواب ألا تدخل في الرهان — نعم ، ولكن يجب أن يفهموا ، فهنا بغير إرادتهم : فانت يميل . الإميل في بغيته من البغى : فأيا يختار ! هو أنظر : *Pascal : Pensées, X, 1* .

(١) . أنظر الهامش السابق .

من حيز الشعور الغريزي القطري إلى حيز التفكير . والكاتب هو الوسيط الأعظم ، وإنما الترامه في وساطته .. غير أن من الحق أن نحاسبه في إنتاجه على أساس حالته في المجتمع ، وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر في أنه إنسان وكفى ، بل وفي أنه — على وجه التحديد — كاتب أيضاً . فقد يكون يهودياً أو تشيكوسلوفاكياً أو من أسرة من أسر الفلاحين ، ولكنه كاتب يهودى وكاتب تشيكوسلوفاكى ، ومن أرومة ريفية . حينها حاولت في مقال آخر أن أحدد حال اليهودى لم أجد غير هذه العبارة « اليهودى إنسان ينظر إليه الآخرون على أنه يهودى ، وفروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ماحدده الآخرون له من موقف » . لأن من بين صفاتنا ما مصلره الوحيد أحكام الآخرين علينا . والأمر في حال الكاتب أكثر تعقيداً ، لأنه ليس هناك إنسان مضطر إلى إختيار مهنة الكتابة لنفسه ، وإذن فالحرية هى الأصل فيها ؛ فأتنا أولاً مؤلف بمقتضى مشروعى الحر فى الكتابة . ولكن لايلبث أن يتبع ذلك أتى أصير انساناً ينظر إليه الآخرون أنه كاتب ، أى عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب ، فقد قلده الآخرون — أراد أو كره — وظيفة اجتماعية . ومهما يكن الدور الذى يريد أن يلعبه فعليه أن يقوم به كما يتمثله الآخرون . قد يريد أن يعدل من مقومات الشخصية التى يضيفها مجتمع ما على الأديب ، ولكن عليه — لكى يغيرها — أن يتقصصها هو أولاً . ومن هنا يتدخل الجمهور بعاداته ، وتصوره للعالم ، وأدراكه للمجتمع وللادب فى صميم ذلك المجتمع ، فالمجتمع يحاصر الكاتب ويقلده مكانته ، وأسس الحقائق — التى ينبئ عليها مايشيده الكاتب من عمل — هى مطالب المجتمع القاهرة أو الكامنة ، ومناهيه وما يتحاشاه كذلك .

وناخذ مثلاً حال الكاتب الزنجي الكبير « ريتشارد رايت » Richard Wright فإذا لم ننظر إلا إلى مركزه بوصفه انساناً ، أى « زنجياً » نقل من جنوب الولايات المتحدة إلى شمالها ، فسرعان ما ندرك أنه لن يستطيع أن يكتب إلا عن السود ، وعن البيض من وجهة نظر السود . أو يستطيع أمرو أن يفترض لحظة قبوله إنفاق حياته فى التأمل فى « الحق » و « الجمال » و « الخير الخالد » ، فى حين تسعون فى المائة من سود جنوب الولايات المتحدة محرومون فعلاً من حق التصويت فى الانتخاب ؟ وأجيب من يتحدث عن خيانة الكاتب (١) لرسالته بأنه ليس هناك من كتاب بين المضطهدين

(١) يقصد أمثال جوليان بنتا ، أنظر لذلك هامش ص ٧١ من هذا الكتاب .

فالكتاب بهذا المعنى هم بالضرورة طفيليو الطغاة من الطبقات والأجناس . فإذا اكتشف أسود من سود الولايات المتحدة في نفسه أنه من الملهمين في الكتابة فقد اكتشف في نفسه الوقت الموضوع الذي يكتب فيه : فهو الرجل الذي ينظر إلى البيض من جانبهم الخارجى ويهضم ثقافة البيض من جانبها الخارجى ، ويبرهن في كل كتاب من كتبه على أن جنس السود غريب في قلب المجتمع الأمريكى . وليس تدليله على ذلك تدليلاً موضوعياً على طريقة الواقعيين ، ولكن في كلف وهوى بحيث يشرك معه في التبعة قارئة . ولكن هذه النظريات الفاحصة لا تمحدد طبيعة عمله تمحيداً قاطعاً ، فربما كان هجاء أو مؤلفاً لأغاني زنجية من نوع « البلوز » ، أو مبعوثاً آخر إلى سود الجنوب ، كما بعث « إرميا » (١) ، إلى اليهود . فإذا أردنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك في تمحيد طبيعة عمله ، فعلينا أن نعتد بجمهورية . فإلى من إذن يتوجه « ريتشارد رايت » ؟ من المؤكد أنه لا يتوجه إلى الإنسان من حيث هو فرد من أفراد العالم : إذ من مفهوم الإنسان من هذه الناحية أن له الخاصة الجوهرية : وهى أنه ليس ملتزماً بأى عصر خاص ، فتأثره من أجل بوئس السود في لوزيانا لا يزيد ولا ينقص عن تأثره من أجل بوئس العبيد الرومانيين في عهد سيارتاكوس (٢) . فالإنسان — من حيث هو فرد من أفراد العالم — لا يفكر إلا في القيم العالمية ، إذ هو توكيد خالص تجرئدى للحقوق الطبيعية للإنسان . و« رايت » لا يمكن أن يفكر كذلك في التوجيه بكتبه إلى دعاة العصبية الجنسية من بيض فرجينيا وبيض « كارولين » فهؤلاء قد تم دونه حصارهم ، ولن يفتحوا كتبه ، ولا إلى الفلاحين السود في بايوس الذين لا يعرفون القراءة . وإن هو بدا سعيداً بخطوة استقبال أوروبا لكتبه ، فن الواضح كل الوضوح أنه لم يفكر — بادئ بدء — في الجمهور الأوروبي حين كتبها . فأوروبا نائية عنه ، وغضبها من أجله رياء ، وغير ذى أثر ولا يستطيع امرؤ أن يرجو رجاء كبيراً من أمم استعبدت الهند ، والهند الصينية وأفريقيا السوداء وبحسبنا هذه اللحوظات لنحدد قراءة : فهو يتوجه إلى السود المثقفين في شمال أمريكا ، وإلى صادق الطوية من الأمريكين البيض (رجال الفكر) ، ودعمراطى

(١) نبى من أنبياء بني إسرائيل ، مشهور بتفجسه في لبوماته بما سبق فيه قومه من شقاء ، وقد وصف في لبوماته ما يتعرض له قومه من تدمير أورشليم وأسر بابل .

(٢) Spartacus كان على رأس جماعة من العبيد تمردوا ضد روما ، وقتل عام ٧١ ق م .

اليسار والراдикаلين ، وعمال نقابة جمعية المنظمات الصناعية (١) في الولايات المتحدة).
وليس معنى ذلك أنه لا يتوجه من خلال هؤلاء إلى كل الناس ، ولكنه لا يتوجه
إلى كل الناس إلا من خلالهم ، كما تراءى الحرية الخالدة على الأفق من خلال التحرر
التاريخي المعين الذي يجهد الكاتب في تتبعه ، وكما تظهر عالمية الجنس الإنساني على أفق
الفتنة المعينة التاريخية من قرائة . ويمثل الأميون من الفلاحين السود ومزارعي الجنوب
هامشاً من الإمكانيات التجريدية حول جمهوره الواقعي . فالأمر يمكن أن يتعلم القراء
في أية حال من أحواله . كما يمكن أن يقع الطفل الأسود في يدي أكبر المتعصبين من
أعداد السود ، فتزول عن عينه الغشاوة . ولا يدل هذا إلا على أن كل مشروع إنساني
يتجاوز حدوده الواقعية ، ويمتد قليلاً قليلاً إلى ما لا نهاية . وعلمنا الآن أن نلاحظ أن
هناك هوة جلية في قلب هذا الجمهور الواقعي . فالقراء السود عند « رايت » يمثلون
الجانب الثاني . فقد شبوا على ماشب عليه ، وأمامهم مأمامه من صعاب ، وفيهم نفس
العواطف والذكريات التي عنده ، فسرعان ماتي قلوبهم ما يريد بأقل إحياء من اللفظ .
وحين يبحث في توضيح موقفه نفسه بكشف لهم به عن ذات أنفسهم . وإنه ليجهد في
الكشف عن معنى الحياة عن وعي وتفكير ، ويحدها ، ويربها لهم ، تلك الحياة التي
يعيشون فيها يوماً بيوم مباشرة ، ويعانون فيها دون أن يجلبوا من الكلمات ما يعبر في دقة
عن الأهم : فهو لهم بمثابة الضمير . وإن الحركة التي يرتفع بها في حالته المباشرة إلى
الوعي المفكر هي حركة جنسه كله . ولكن مهما يكن عليه القراء البيض من صدق
الطوية ، فهم يمثلون الجانب الآخر لدى المؤلف الأسود اللون . فلم يعيشوا فيما عاش ،
ولا يستطيعون أن يفهموا مركز السود إلا في مدى جهد بالغ أقصى غايته ، معتمدين
على مشابه هم في كل لحظة على خطر أن تخونهم . ومن جهة أخرى لا يعرفهم « رايت »
كامل المعرفة ، فهو لا يدرك إلا مظهرهم الذي هو قسمة بين الآرين البيض جميعاً :
أمان الكبرياء ، وثقة المظمن بأن العالم أبيض وأنهم المالكون له . ولا يجد البيض -
فيما يسطر هو من كلمات على الصحيفة - نفس القرائن التي يجدها السود . وعليه أن
يختار الكلمات على حسب ما يتوقع منها ، إذ أنه يجهل جرسها لدى هذه الضمائر الغريبة
عنه . وعندما يتحدث إلى البيض تبدل غايته نفسها ، إذ يقصد إلى إشرافهم في الأمر

ليقبلوا التبعية الملقاة عليهم . فعليه أن يثير حقتهم ومجلهم بالعار . وبهذا يخفى كل عمل أدنى يقوم به « رأيت » على ما كان يمكن أن يسميه بودلر : « مطلب ذو وجهين مقترى الحلول في آن » ، فلكل كلمة قرينتان تدل عليهما ، وفي كل جملة قوتان متطابقتان في وقت معاً محددان في قصته شدة الجهد الذي لا نظير له . فلو أنه كان قد تكلم إلى البيض وحدهم لكان من المحتمل أن يظهر أكثر إسهاباً وإقذاء كذلك ، ولنحنا إلى الناحية التعليمية أكثر مما فعل ؛ ولو أنه تكلم إلى السود لكان أوجز وأوغل في روح قومه وأقرب إلى طابع الحزن ، ولكن أدبه في الحالة الأولى قريباً من المهجاء وفي الحالة الثانية بمثابة الانتحاب لدى المثبتين : فلم يتكلم لإرميا إلا لليهود . ولكن « رأيت » حين كذب إلى جمهور منشعب ، عرف كيف يدعم ذلك الانشعاب ويتجاوزته في آن واحد . فقد جعل منه تعلقة للقيام بعمل فنى .

الكاتب يستهلك ولا يستنتج شيئاً ، حتى لو اعترّم أن يخدم بقلمه مصالح الجماعة وأعماله تظل مجانية ، وإذن فلا تقدر بثمن . وقيمتها التجارية تحدّد تحديداً تعسفياً . وفي بعض العصور يمنح الكاتب معاشه ، وفي بعضها الآخر يتقاضى نسبة مئوية من ثمن بيع كتبه . ولكن كما لم يكن هناك مقياس للشعر فيما يمنحه له الملك من غذاء ومسكن في النظام القديم ، كذلك لا يوجد في المجتمع الحاضر مقياس عام للجهد الفكري بالإضافة إلى ربحه المثلوى . ففي الحقيقة لا يدفع للكاتب أجر ، وإنما يمنح قوته طيباً أو سيئاً على حسب العصور . ولا يستطيع التصرف حياله بسوى ذلك ، إذ نشاطه غير مفيد ، فليس له من نفع إطلاقاً ، بل هو أحياناً ضار لما يقول - في المجتمع الذي يكتب له - من وعى ذلك المجتمع بنفسه . لأنه إنما يتعرف الناس على النافع بالدقة في حدود النظر إلى قوانين المجتمع ، وبالإضافة إلى نظم وقيم وغايات مستقرة فيه سلفاً . فإذا رأى المجتمع نفسه ، وعلى الأخص إذا شعر بأنه مرئى من الآخرين ، فهذا وحده كفيل بوقوع جدال في القيم الثابتة والنظام القائم في المجتمع : والكاتب يقدم صورة المجتمع للمجتمع . وينذر به بتحمل التبعة فيها أو بتغييرها . ولا مناص بعد من أن يتغير ذلك المجتمع ؛ إذ يفقد التوازن الذي أكسبه إياه الجهل ، ويرجع بين العار والإسفاف ، فيمارس سوء النية . وبذا يعطى المجتمع شعوراً بشقاء الضمير . ومن هنا يظل الكاتب في صراع دائم مع القوى المحافظة الحريصة على التوازن ، هذه القوى التي يحاول هو

أن يحطمها ، لأن الانتقال المباشر - وهو أمر لا يتم إلا بنى اللامباشر - نقول إن هذا الانتقال ثورة دائمة .

والطبقات الحاكمة وحدها هي التي تستطيع أن تستنبح الترف في إثابة نشاط غير منتج بل خطر أيضاً . وإذا فعلوه فلأنما يفعلونه حيلة وسوء فهم . أما أنه سوء فهم فذلك لدى الأغلبية فيهم : فأعضاء الصفوة الحاكمة متحررون من هموم المادة تحرراً يسمح لهم بالرغبة في أن يكون لديهم وعى منطقي بأنفسهم ؛ فهم متطلعون إلى أن يستعيدوا نفوسهم . ولذلك يكلفون الفنان بتقديم صورة لهم دون أن يلقوا بالامبايج عليهم بعد ذلك من تحمل التبعة فيها . وأما أنه حيلة عند القليل منهم . فذلك لأنهم عرفوا الخطر ، فكفّلوا للفنان الغذاء ، ليصرفوا على قوته الهدامة . فالكاتب ، إذن ، طفيلى « الصفوة » الحاكمة . ولكنه يسير في تأدية وظيفته إلى التقيض من مصالح من كفّلوا (٢) له العيش وهذا هو الأصل في الصراع الذى يتحدد به حاله في المجتمع . وقد يكون هذا الصراع واضحاً لكل الوضوح أحياناً . ولا يزال يتحدث عن رجال الحاشية الذين كانوا السبب في نجاح مسرحية زواج فيجاور (١) ، على الرغم من أن تلك المسرحية دقت ناقوس النى للنظام القائم آنذاك . وأحياناً أخرى يكون الصراع مقنعاً ، ولكنه واقع دائماً ، لأن تسمية الشئ ببيان له والبيان تغيير . وبما أن هذا النشاط الجدل الذى يضر بالمصالح المتواضع عليها قد يتاح له في حلود ضيقة أن يصبح عوناً على تغيير النظام القائم ، هذا إلى أنه لبس للطبقات المهضومة فراغ للقراءة ولالتذوق لها ، فن الممكن إذن أن يتخذ المظهر الموضوعى للصراع شكل معارضة بين القوى المحافظة - وهى جمهور الكاتب الواقعى - وقوى التقدم ، وهى جمهوره الإمكانى . والكاتب - فى المجتمعات غير ذات الطبقات التى يكون بناؤها اللئاق قائماً على الثورة الدائمة - يستطيع أن يكون وسيط الجميع ، وجداله فى المبادئ يمكن أن يسبق أو يصحب تغيير الواقع .

(١) Le Mariage de Figaro ملهاة ألفها يومارشيه (١٧٣٢ - ١٧٩٩) ومثلت لأول مرة فى باريس عام ١٧٨٤ - وفيها إلى جانبها الفكاهى مفرى سياسى ، إذ ينفى مؤلفها على نظام فرنسا الذى قامت الثورة للقضاء عليه ، وفيها ينشئ المؤلف على امتيازات النبلاء . وفيها حيلة شهيرة يتوجه بها فيجاور إلى الكونت ألافيا : « ماذا فعلت لتكون لك كل هذه الإمتيازات ؟ إنك لم تفعل سوى أن تفضلت على العالم بميلادك » . وفى أول عرض لها قال لويس السادس عشر - وكان من شهود العرض - : « هذه مسرحية بخيضة ، ولن تميل بعد ذلك أبداً » . ولكن الجمهور احتج على ذلك احتجاجاً قوياً وفى شبه ثورة ، فأعيد عرضها ، وكانت ذات حظ كبير لدى الجمهور من التظاهرة أو القراء . وقد ترجمت المسرحية إلى اللغة العربية ، ومثلت .

وهذا فيما أرى هو المعنى العميق الذى يجب أن يفهم من مبدأ « النقد الدقيق » (١) وإذا اتسع الجمهور الواقعى للكاتب إلى حد شمول جمهوره الإمكانى ، أحدث ذلك فى وعيه توافقاً بين اتجاهات متضادة . وفى هذه الحالة يمثل الأدب — حين يتحرر تمام التحرر — قوة الهدم بوصفها قوة ضرورية للبناء . ولكن هذا النوع من المجتمعات لا وجود له الآن فيما أعلم ، ومن المشكوك فيه إمكان وجوده مستقبلاً . فالصراع باق ، إذن . وهو الأصل فيما أستطيع أن اسميه : تقلبات الكاتب وشقاء ضميره .

وشقاء الضمير هذا هو ما يهبط إلى أدنى درجات وجوده عندما ينعدم عملياً الجمهور الإمكانى ، وحين يصبح الكاتب فى عداد الطبقة ذات الامتيازات بدلاً من أن يكون على هامشها . وفى هذه الحالة يتوحد الأدب مع أحلام الحاكين وتجرى وساطة الكاتب فى صميم تلك الطبقة . ويكون موضوع الجدل هو التفاصيل ، إذ يمارس باسم المبادئ التى لا جدال فيها . وهذا — مثلاً — هو ما حدث فى أوروبا فى حوالى القرن الثانى عشر : فكان للكاتب من بين رجال الدين لا يكتب إلا لرجال الدين . وكان فى مكانته مع ذلك الاحتفاظ بضميره خالصاً ، إذ كان هناك تناقض بين ماهو روحى وما هو زمنى . وقد أدت الثورة المسيحية إلى سيطرة ماهو روحى ، أى إلى السيطرة العقل نفسه فى حالة السلبية ، وبوصفه جدالاً وتعالى ، وبناء دائماً ولكن فيما وراء سلطان الطبيعة ، ومملكة الحرية المضادة للطبيعة . ولكن كان ضرورياً أن هذه القدرة الكلية على تجاوز الموضوع كان ينظر إليها أولاً على أنها موضوع ، وأن هذا النقي المستمر للطبيعة بدا فى بادئ الأمر كأنه طبيعة ، وأن هذه القدرة على خلق مذاهب فكرية دون انقطاع ثم تركها ظاهرياً فى عرض الطريق كانت تتمثل مبدئياً فى مذهب فكرى خاص . فى القرون الميلادية الأولى كانت الشئون الروحية أسيرة للمسيحية ، أو إذا فضلت أن أعبر بتعبير آخر : كانت المسيحية هى الأمور الروحية نفسها ، ولكن بعد أن تغبرت طبيعتها ، فهى الروح التى استحالَت إلى موضوع (٢) ومن هنا يتجلى فى وضوح أن المسيحية — بدلاً من أن تبلى أنها المشروع المشترك المتجدد دائماً لدى جميع الناس — ظهرت أولاً على أنها تخصص مقصور على القليل منهم وللمجتمع فى العصور الوسطى حاجات روحية.

وقد كون - للقيام بتلك الحاجات - هيئة من المختصين يختار بعضهم بعضا . واليوم نعد القراءة والكتابة من حقوق الإنسان ، وهما - في نفس الوقت - وسيلتان من الوسائل التلقائية لاتصال المرء بالآخرين ، ويكادان يشبهان - في ذلك - لغة التخاطب . ولهذا كان أجهل الفلاحين قارئا بالامكان . ولكن في عهد الكتاب من رجال الدين كانت الكتابة والقراءة من الأمور الفنية المحتم قصرها على المهنيين . ولم يكونا مقصودين لداتهما على أنهما من أعمال الفكر . ولم تكن الغاية منهما هي التزاع الإنسانية في قيمتها الفسيحة الغاذية التي سيطر عليها - فيما بعد - : الدراسات الإنسانية ؛ بل لم يكونا إلا من وسائل الاحتفاظ بالمثل المسيحية وإذاعتها . فما معرفة القراءة إلا معرفة للأداة الضرورية لتحصيل معاني النصوص المقدسة وشرحها التي لاعدادها ، ومعرفة الكتابة لاستطاعة القيام بذلك الشرح . ولم يكن الآخرون من الناس يتطلعون إلى إتقان هذه الأشياء الفنية المهنية بأكثر مما تتطلع نحن اليوم إلى تحصيل الأمور الفنية الخاصة بالتجارين أو بالمتخصصين في دراسة الوثائق ، إذا كنا نمارس مهنة أخرى . وكان رجال الطبقة الأرستقراطية يعتمدون على رجال الدين في أمر الإنتاج في الشئون الروحية وفي رعايتها . وهم غير قادرين بأنفسهم على ممارسة رقابة على الكتاب ، كما يفعل الجمهور اليوم ، بل ربما لم يكن في مقدورهم تمييز الإلحاد من العقائد الصحيحة إذا تركوا بلون عون . ولا يتحركون إلا حينما يلجأ البابا إلى القوة الزمنية وهي ذراعة الآخر . وحينذاك يهبون ويحرقون كل شيء ، وما ذلك إلا لأن لهم ثقة في البابا ، ولأنهم لا يهملون أبداً فرصة للنهب . حقاً كان المذهب الفكري في عاقبه أمره موجهاً إليهم ، إليهم وإلى الشعب ، ولكن كانوا يهبون إليهم شفوياً بالمواعظ ، ثم كان لدى الكنيسة منذ وقت مبكر من أمة أكثر بساطة من الكتابة : ألا وهي التصوير . فالنحت والتصوير والفسيفساء - في الأديرة والكنائس وعلى قطع الزجاج كلها - تتحدث عن الله وعن التاريخ المقدس . فكان رجل الدين يكتب ما يستعمله من الحوادث ، أو يولف كتباً فلسفية ، أو تفاسير ، أو أشعاراً ، على هامش من قصيده التفسير إلى تمجيد العقيدة ، ويتوجه بذلك إلى أقرانه ، وهؤلاء خاضعون لرقابة رؤسائهم ولا يهتم بعد ذلك بما تحدث كتبه من تأثير في الجماهير مادام قد وثق سلفاً أنهم لن تكون لهم بها معرفة ؛ كما أنه لن يتطلع إلى إدخال الندم في ضمير إقطاعي نهاب أو خوان : إذ كان الطغاة أميين . فليس قصده ، إذن ، رسم صورة للسلطة الزمنية يتوجه بها إليها ، ولا التحياز إلى رأى أن يستمر في مجهوده كي يبره ما هو روحاني مما هو من تجارب التاريخ . بل الأمر على النقيض من ذلك ؛

فالكاتب ينتمى إلى الكنيسة ، والكنيسة مدرسة روحية فسيحة الرحاب ، تبرهن على خطير شأنها بما تبدي من مقاومة لكل تغير . وبما أن التاريخ والسلطة الزمنية شئ واحد ، وبما أن غاية أهمية الدينية هي إقرار تميزها لتبقى هيئة ثابتة الدعائم في وجه الزمن ، هذا إلى أن النظم الاقتصادية كانت جد ممزقة ، ووسائل المواصلات جد نادرة وجد بطيئة ، حتى كانت تجرى الحوادث في إقليم دون أن تمس بحال الإقليم المجاور ، وكان كل دير يستطيع أن ينعم بالسلام الخاص به ، شأنه في ذلك شأن بطل الأخارنيين (١) حيناً كان وطنه في حرب ؛ لهذا كله كانت رسالة الكاتب محصورة في برهنته على استقلاله ، وذلك بوقف حياته على التأمل الخالص في الذات الخالدة . فهو لا يزال يقرر وجود الذات الخالدة ، وحجته في ذلك - على وجه التحديد - هي أن همه الوحيد مقصور على النظر إليها . وهو في هذا يحقق المثال الذى دعا إليه بندا (٢) ، ولكن يترك المرء في أى شروط يحقق الكاتب ذلك المثال : فيجب أن يكون كل من الروحانية والأدب غريباً أحدهما عن الآخر ، وأن يسود مذهب فكرى خاص ، وأن تكون هناك أغلبية إقطاعية تجعل عزلة الكاتب أمراً ممكناً ، وأن يكون جمهور الشعب كله أمياً أو يكاد . وأن يكون الجمهور الوحيد الذى يتوجه إليه الكاتب محصوراً في الكتاب الآخرين من مدرسته . وبما يستحيل إدراكه أن يجمع الكاتب بين ممارسة حرية الفكر - حين يكتب لجمهور يتجاوز عدده مجموع المختصين المحدد - وأن يقصر نفسه مع ذلك على وصف ما تخبره القيم الخالدة والأفكار المسلم بها سلفاً . ففي العصور الوسطى كانت راحة الضمير لدى الكاتب من رجال الدين على حساب موت الأدب .

ولكن ليس مما تقتضيه الضرورة إطلاقاً - لكي يحتفظ الكاتب بهذا النوع من مساعدة الضمير - أن ينحصر جمهورهم في هيئة مكونة من المهنيين بل يكفي أن ينغمس

(١) ملهات الأخارنيين *Les Acharniens* ، وهي أقدم ملهات لأرسطوفانس (٤٥٠-٣٨٥ ق . م) مثلت في أثينا عام ٤٢٥ ق . م بعد أن كانت المدينة قد عانت عشر سنوات من حرب البليوبونيز وبطل هذه الملهات الذى يشير إليه المؤلف هو : ديكيبوليس *Dicaeopolis* وهو فلاح اضطر إلى ترك مزرعته نهياً لغارات العدو ، ورحل إلى مدينة أثينا . وبعد أن ضاق ذرعاً بحيل السياسيين والمهنيين من رجال الحرب ، عقد صلحاً وحده منفرداً مع إسبرطه ، ويحصله على ذلك عمال أخارنيين ، ويجادلونه فيما فعل ، وينتصر عليهم بالقول دفاعاً عن نفسه ، لأنه اتهم بالخيانة وكان سيحكم عليه بالإعدام ، ويصور في دفاعه مأسى الحرب وأهوالها . وتنضم له الجوقة . واللى يبالغ عن وجهة وجوب الإستمرار في الحرب هو القائد لاماكوس . ويرحل القائد للحرب ، ويعود مصاباً بجملته مجبه ، في حين يلتقي ببطل المسرحية مثلاً مرحاً مع كاهنة للاله بانكسوس .

الكتاب في المذهب الفكرى الذى تحتفه الطبقات ذوات الامتيازات في الشعب ، على أن يتشبعوا بهذا المذهب كل التشيع ، حتى لا يستطيعوا إدراك مذهب آخر ، ولكن تغير في هذه الحالة وظيقتهم . فلا يتطلب منهم أن يكونوا حراس العقائد ، بل يتطلب منهم فحص ألا يشهروا بها . وأعتقد أن المرء يستطيع أن يختار القرن السابع عشر مثلاً آخر لانضمام الكتاب إلى المذهب الفكرى السائد .

في ذلك العصر أخذ يتم انصراف الكاتب والجمهور إلى الاشتغال بالشئون المدنية دون الشئون الدينية . ولا شك أن الأصل في ذلك الاتجاه هو المألوف المكتوب من قوة على السريان ، وماله كذلك مع طابع الجلال ، ثم ما ينطوى عليه كل عمل فكرى من دعوة إلى الحرية . ولكن ساعدت ظروف خارجية على ذلك ، مثل انتشار التعليم ، وضعف السلطة الدينية ، وظهور مذاهب فكرية جديدة تتجه اتجاهها واضحاً نحو السلطة الزمنية . وعلى الرغم من ذلك ، ليس معنى الاتجاه المثلثي أنه عالمي . فقد بقي جمهور الكتاب جدد مخلود ، وكان يسمى - في جلته - المجتمع - ويدل هذا الاسم على فئة من الحاشية ورجال الدين والقضاء وأرباب الطبقة البرجوازية . وإذا نظر إلى القارئ على حدة فإنه كان يسمى الرجل السرى (١) . وهو يمارس وظيفة هي من نوع الرقابة يسمونها اللوق (٢) . وموجز القول أنه كان عضواً من الطبقات العالية ومتخصصاً في وقت معاً ، فإذا نقد كاتباً من الكتاب فذلك لأنه هو نفسه قادر على الكتابة . فجمهور كورنى (٣) وباسكال (٤) وديكارث (٥) هو مدام دى سيفينيه (٦) و« فارم ميري » (٧) .

(١) نرى بالرجل السرى ما يطلق عليه الفرنسيون في القرن السابع عشر والثامن عشر *l'honnête homme*

(٢) لجمهور الكلاسيكيين ، أنظر كتابنا : الأدب المقارن ، الطبعة الثانية .

(٣) *Corneille* المؤلف المسرحى والنقاد الفرنسي ، وترجمت كثير من مسرحياته لغة العربية

(١٦٠٦ - ١٦٨٤) .

(٤) *Pascal* (١٦٢٣ - ١٦٦٢) فيلسوف وعالم من علماء الطبيعيات ، وقد سبق أن ذكرنا له

رسائله إلى صديق له في إقليم بروكس . وفى الرسائل التى يرد بها على اليسوعيين ، وسبق أيضاً أن شرحنا إشارة المؤلف إليه فيما يخص « رهان باسكال » . أنظر هامش ص ٨٠ .

(٥) *Descartes* (١٥٩٦ - ١٦٥٠) فيلسوف فرنسى وعالم من علماء الرياضة ، ساعد بفلسفته

على استقرار « العقلية » الكلاسيكية ، ولهم ما يقصد بالعقلية الكلاسيكية وتأثير ديكارث فيها ، أنظر كتابنا : الأدب المقارن .

(٦) *Madame de Sévigné* (١٦٢٦ - ١٦٩٦) كاتبة كلاسيكية فرنسية شهيرة براسائلها

لابتها و« كوتس دى جرينيان » .

(٧) *La Chevalier de Meré* (١٦٠٧ - ١٦٨٤) هو أنطوان جوميو ، كاتب لخطي

فرنسى ، يحتكم في مبادئه إلى ذوق العصر السائد ، أو ما يسميه الكلاسيكيون اللوق السليم .

ومدام دى جرينيان (١) ، ومدام دى رامبويه (٢) ، وسانتيفريمون (٣) . أما اليوم فعلاقة الجمهور بالكاتب فى حالة سلبية ، فهو ينتظر مايفرض عليه من أفكار أو من شكل فى جديد . وهو الكتلة الجامدة التى تتجسد فيها فكرة الكاتب . ووسيلته فى الرقابة غير مباشرة وسلبية . ولا يستطيع أمرو أن يجزم بأنه يعرب عن رأيه فى العمل الأدبى ، فليس له إلا أن يشتري الكتاب أو لا يشتريه ، فعلاقه المؤلف بالقارئ شبيهة بعلاقة الذكر بالأنثى ، وما ذلك إلا لأن القراءة مجرد طريقة للاعلام ، والكتابة طريقة جد عامة للاتصال بالآخرين ، ولكن فى القرن السابع عشر الفرنسى كان معنى معرفة المرء للكتابة أنه قد بلغ الإجادة فيها . ولم يكن مرد ذلك أن العناية الإلهية قد قسمت بين الناس هبة الأسلوب على سواء ، بل لأن القارئ إذا لم يجمع إلى القراءة صفة الكتابة فعلا ، فإنه يظل كاتباً بالإمكان ؛ إذا أنه منتسب إلى الصفوة من الطفيليين - الذين إذا لم يكن لهم فن الكتابة مهنة - فهو على الأقل سمة فضلهم . وإنما كانوا يقرعون لأنهم على علم بالكتابة . ولو زاد حظهم قليلا لاستطاعوا أن يكتبوا ما يقرعون فكان جمهور القراء جمهوراً عاملاً ، وكان نتائج الفكر خاضعاً لحكمه حقاً ؛ يحكم هو عليه باسم قائمة من القيم يساعد هو على تدعيمها . ولم يكن فى مكتبة العصر أن يدرك ثورة شبيهة بالثورة الرومانتيكية ، لأنه لا بد لها من اشتراك جمهور جائر مرتاب ، ينفجره الكاتب ويرزله ، ويوقظه فجأة بما يوحى إليه من أفكار وعواطف كان يجهلها ولم ترسخ عقيدته فيها ، فهى لذلك تتطلب دائماً تلقيحاً وإخصاباً ، ولكن العقائد فى القرن السابع عشر الفرنسى راسخة لا تزعزع : وقد ازدوج المذهب الدينى بمذهب فكرى سياسى صلب عن السلطة الزمنية نفسها : فلا يشك لإنسان جهرة فى وجود الله ، كما لا يشك فى حق الملك الإلهى . فلذلك « المجتمع » لغته وطرائفه ، وشعائره آدابها التى يتطلب رؤيتها من جديد فى الكتب التى يقرؤها . وله كذلك إدراكه الخاص

-
- (١) Madame de Grignan (١٦٤٦ - ١٧٠٥) زوجة حاكم إقليم بروفنس بفرنسا ، كونت دى جرينيان ، وهى ابنة مدام دى سيفينييه السابقة الذكر ، وإليها كتبت رسائلها .
- (٢) Madame de Rambouillet أو ماركيزة رامبويه (١٥٨٨ - ١٦٦٥) كانت تجمع فى قصر رامبويه فى باريس نادياً من الكتاب والشعراء ، هى وابنتها « جولى داتيمين » ، وكان هذا النادي الأدبى نموذجاً أنشأه على مثاله كثير من النوادى الأدبية التى لعبت دوراً كبيراً فى الحياة الأدبية فى أوروبا .
- (٣) Saint-Evremond (١٦١٥ - ١٧٠٣ م) كاتب ونقاد فرنسى ، أثر برسائله وكتبه فى الأدب الإنجليزى ، وله ملهات : « الأكاديميين » ، يسطر فيها من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .

العصر . وبما أن الحقيقتين التاريخيتين اللتين لا ينقطع عن التفكير فيهما - الخطيئة الأولى والخلاص - مردوها الماضي البعيد ، ومن الماضي البعيد كذلك تستمد الأسر الكبيرة الحاكمة كبرياءها ومبررات مالها من امتيازات ، وبما أنه ليس في وسع المستقبل أن يأتي بمجديد ، إذ كمال الله أسمى من أن يتغير ، والقوتان الكبيرتان الحاكمتان في الأرض - الكنيسة والملكية - لا يرجوان إلا الثبات والاستقرار ، إذن كان العامل الفعال في الزمان هو الماضي ، والماضي تدرج في مظهر « الأبدى » ، والحاضر خطيئة مستمرة لا عثر منها إلا بعكس صورة عصر من العصور الماضية على خير ما يمكن أن تكون . ويجب أن نبرهن الفكرة على أنها قديمة كي تقبل ، وأن يستلهم العمل الفني من نموذج قديم كي يروق . وهناك من الكتاب من يقفون أنفسهم في صراحة حراساً لهذا المذهب الفكرى . كما كان بين كبار الكتاب الروحيين من الكنيسة من لاهم لهم إلا الدفاع عن العقيدة الموروثة . ويضاف إليهم « كلاب الحراسة » للسلطة الزمنية من مؤرخي الملوك وشعراهم ورجال القانون والفلاسفة الذين عونا بالتفكير لعقيدة الملكية المطلقة وصيانتها . ولكننا نرى بجانب هؤلاء قائمة ثالثة من كتاب مدنيين في جميع خصائصهم ، يقبل أكثرهم المذاهب الدينية والسياسية للعصر ، دون أن يعتقدوا أنهم ملزمون باقامة البراهين للمحافظة عليها . فهم لا يكتبون عنها ، بل يتقبلونها ضمناً . وهى تقوم لديهم مقام ماسميئناه آنفاً « القرينة » أو مجموع الافتراضات السابقة المشتركة بين القراء والمؤلف . ولا بد منها لتيسر فهم ما يكتب المؤلف لقراءة . وينتهى هؤلاء الكتاب - بصفة عامة - للطبقة الوسطى أو البرجوازية ، ويعوهم النبلاء . وبما أنهم يستلهمون دون أن ينتجوا - شائهم في ذلك شأن النبلاء الذين لا ينتجون بل يعيشون من عمل الآخرين - فهم طفيليات على طبقة هى الأخرى بلورها طفيلية . ولا ينتظم هؤلاء الكتاب - بعد - في جماعة خاص ، بل هم في هذا المجتمع الموحد الاتجاه يؤثفون هيئة ضمنية ولتذكيرهم دائماً بأصلهم الجماعى وكهانتهم في القديم ، تختار السلطة الملكية من بينهم من تضمهم فيما هو أشبه بجماعة رمزية مثل الأكاديمية وينفق عليهم الملك ، وتقرأ لهم صفوة الشعب ، فلا هم لهم إلا الاستجابة لرغبات هذا الجمهور المخلود . وهم يشعرون براحة ضمير تشبه التى كانت للكتاب (من رجال الدين) في القرن الثانى عشر . ومن الحال في ذلك العصر ذكر جمهور إمكاني متميز

عن الجمهور الواقعي . وقد يتأتى للابرويير (١) أن يتحدث عن الفلاحين ، ولكنه لم يتحدث قط إليهم . وإذا اهتم بيوتهم ، فليس ذلك لقيم منه حجة على النظام القائم الذي هو راض عنه ، ولكنه إنما يهتم باسم ذلك النظام : إذ هذا اليأس عار على الملوك المستعيرين ، وعلى المسيحيين الصالحين . وهكذا يتحدث الكتاب عن الجماهير بمزلة عنهم . ولم يكن من المستطاع هؤلاء الكتاب أن يذكروا أن الكتابة يمكن أن تساعد هذه الجماهير على أن يكونوا على وعي بذات أنفسهم . وقد انتهى — بتجانس جمهور القراء — كل تناقض في روح المؤلفين ، فليس هؤلاء بموزعين بين قراء واقعيين يغيضون لديهم وقراء إمكانيين مجبوين لهم لكنهم بعيدون عن مناهم . ولا يتساءلون فيما بينهم عن الدور الذي يجب أن يلعبوه في العالم ، لأن الكاتب لا يتساءل عن رسالته إلا في العصور التي لم ترسم فيها هذه الرسالة في وضوح . حين يجب عليه أن يختارها ، أو يعيد النظر فيها . كان قد اخترع منها ، أي عندما يدرك — من وراء صفوة الشعب من قرائه — جمهور آخر معين من قراء بالإمكان يستطيع أولاً يستطيع ضمهم إليه ؛ عليه — فيما إذا تيسر له الوصول إليهم — أن يتصرف في أمر صلاته بهم . ولكن كان لكتاب القرن السابع عشر وظيفة معينة ، لأنهم يتوجهون إلى جمهور مستدير محدد كل التحديد ، جمهور عامل مؤثر ، يمارس رقابة دائبة على المؤلفين . ولجلل الشعب بهم ، وكانت مهمتهم هي وضع صورة لذلك الشعب بين يدي الصفوة التي تعولهم . ولكن هناك عدة طرق لعمل الصورة : فهناك صورة هي في نفسها جدال ومباراة ، ذلك أنها صورت من الخارج ، ويدون ولوح بها من المصور الذي يرفض كل مشاركة في التبعية لنموذجه ولكن — لكي يدرك الكاتب مجرد الفكرة في رسم صورة هي في نفسها

(١) لا برويير La Bruyère (١٦٤٥ - ١٦٩٦) كاتب أعلاق فرنسي ، اشتهر برسم الصورة في الأدب الفرنسي ، على مثال الفيلسوف والكاتب الإغريقي ثيوفراست . وكان لا برويير يتحدث عن الماديات في عصره ويقلدها . والمؤلف يشير إلى تصويره للفلاحين في صورة البائسين الأعمى ، ونقل هنا هذه الصورة الفريدة في نوعها في القرن السابع عشر الكلاسيكي .

ويرى المرء يضع حيوانات متوحشة ، ما بين إناث وذكر ، متشرة في الريف ، على منحها سواد ، ترهقها غيرة ، وأمنت الشمس في إحراقها ، مرتبطة بالأرض تحفر فيها ، وتقلها في عناد لا يقهر ؛ ولها ما يشبه الصوت المفلوظ . وحين تقوم على ساقيها ، تبدو لها وجوه كائنات ، وحقاً هم أناس . في الليل يأوون إلى جمحور ، حيث يعيشون على الخبز الأسود والماء وأعشاب الحقول . وهم يكفون الآخرين من الناس جهلهم ، الزرع والحراث والقطاف ، كي يعيشوا . ولذا يستحقون ألا يموزم هذا الخبز الذي هو من ثمارهم ، أنظر : La Bruyère Les Caractères, XI, 28.

وجود لما عليه الجمهور الذى يقرأ له فعلا - يجب أن يكون هو على وعى بالتناقض بينه وبين جمهوره ، وهذا معنى أنه يواجه قراءة من خارجهم ، فينظر إليهم دهشاً ، أو يحس بهم عبثاً على المجتمع الصغير الذى يشاركه فى نظراته إليهم نظرة الضمائر الغريبة عنهم ، من الأقليات الجنسية ، والطبقات المهضومة مثلاً . ولكن الجمهور الإمكانى لم يكن له وجود فى القرن السابع عشر ، وكان الفنان يقبل المذهب الذى عليه الصفوة من قومه دون أن ينتقده ، فهو شريك لجمهوره فيها هو عليه من عيوب ، ولا تتسرب إليه أية نظرة غريبة عنه يتقبل بها خاطره فيما يلعبه من دور فى المجتمع . فلا لعنة على الناثر ، بل ولا على الشاعر . وليس لها الحكم على معنى التأليف وقيمتها الأدبية ، إذ أن التقاليد قد ثبتت تلك القيمة وهذا المعنى . والشاعر والناثر كلاهما من صميم مجتمع حدث فيه الفروق بين الطبقات . فليس لهما معرفة بكبرياء الفرد ، ولا بما يشهده الفرد من قلق . وموجز القول أنهم « كلاسيكيون » . وفى الحق توجد كلاسيكية فى كل مجتمع سادته استقرار نسبي ، ونفذت إليه أسطورة خلوده ، أى عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية ، وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد ، وحين تثبت الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتجاوز الجمهور الإمكان فيها مجال حدود الجمهور الفعل ، وحين يكون كل قارئ رقيقاً على الكاتب وناقداً اكتملت فيه صفات النقد المتواضع عليها ، وعندما يبلغ مايسود المجتمع - من مذهب ديني أو سياسى ، من قوة السلطان - درجة نصير فيها حدودها صارمة حتى لا يقصد مجال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير ، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعانى الشائعة التى تعشقها الصفوة ، بحيث تصير القراءة - وصيغ أن رأينا أنها هى الرباط المادى بين الكاتب وقرائه - بمثابة احتفال تقليدى للتعارف الشبيه بالتحية ، أى بمثابة تأكيد يحتفل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد . ولهما أفكار واحدة فى كل الأشياء . وبذا يكون كل إنتاج فكرى عملاً من أعمال التأديب ، وينصير الأسلوب - فى نفس الوقت - أعظم مظهر لذلك التأديب من الكاتب حيال قارئه . ولا يضجر القارئ من جهته حين يلتقى بنفس الأفكار فى الكتب جنبها على تباينها فيما بينها أشد التباين ، لأن هذه الأفكار هى أفكاره ، وهو لا يتطلب تحصيل أفكار أخرى ، وإنما يتطلب أن يساق له ما سبق أن حصل من أفكار فى أسلوب رائع . وإذن فالصورة التى يقدمها المؤلف لقارئه فيها - بحكم الضرورة - تجريد ومشاركة . التبعة . ومادام الكاتب يتوجه إلى طبقة طفيلية ، فلن يستطيع

أن يرسم الإنسان وهو يعمل ، ولا أن يصور ، بصفة عامة ، علاقات الإنسان بالطبيعة الخارجية ، ومن جهة أخرى ، بما أن هيات من المتخصصين تعنى — تحت الرقابة الكنسية والملكية — بالمحافظة على النظام القائم من روحي وزمني ، فالكتاب خلى الذهن تماماً من كل فكرة عن أثر العوامل الاقتصادية والدينية والميتافيزيقية والسياسية في تكوين الشخص ، وبما أن المجتمع الذى يعيش فيه يخلط ما بين الحاضر والأبدية ، فهو لا يستطيع أن يتصور أهون تغير فيما يسميه الطبيعة الإنسانية ؛ وهو يدرك التاريخ على أنه سلسلة من الأحداث تؤثر في الإنسان الخالد من ظاهره ، دون أن تحدث فيه تغيراً عميقاً . وإذا كان عليه أن يحدد معنى للتاريخ في امتداده ، فإنه يرى فيه تكراراً أبدياً ، بحيث تستطيع الحوادث السابقة أن تزود معاصره بلروس ، ويجب أن تزودهم بها ؛ ويرى فيه في نفس الوقت اطراداً تعترض مجراه عوائق خفيفة ، إذ أن حوادث التاريخ الكبرى قد إنقضت عهدها منذ أمد طويل ؛ ومادام الكتاب قد توصلوا في العصور القديمة إلى درجة الكمال في الأدب ، فإن النماذج القديمة تبدو له عزيزة المثال . وهو في كل هذا على وفاق أيضاً مع جمهوره ، وذلك الجمهور الذى يعد العمل لعة ، إذ ليس له وعى بموقفه من التاريخ ومن العالم لسبب يسير الإدراك : هو أنه من ذوى الإمتيازات في الشعب ، وأن شغله الوحيد هو العقيدة ، وإجلال الملك ، والحب ، والحرب والموت ، ومراعاة أدب التقاليد . وموجز القول أن صورة الرجل الكلاسيكى صورة نفسية محضة ، لأن الجمهور الكلاسيكى لا وعى له إلا بجانبه النفسى . هذا إلى أن علينا أن نعلم أن هذا الجانب النفسى جانب تقليدى . فهو لا يهتم باكتشاف الحقائق العميقة الجديدة في قلب الإنسان ، ولا بتكديس القروض : لأن الكاتب لا يخترع تأويلات لشرح أنواع ما يعانى من ضيق إلا حين يكون موزع النفس ساخطاً ، ولا يتوافر ذلك إلا في المجتمعات غير المستقرة ، حين يمتد جمهور قرائه إلى طبقات إجتماعية كثيرة ولكن الصورة النفسية في القرن السابع عشر مقصورة على الوصف ، فهي غير مبنية على التجربة الشخصية بقدر ما هي تعبير فني عن الأفكار التى تجري في نفوس الصفوة من المجتمع . فيستمد « لارشفو كو » (١) من ملاهى النوادي [الصالونات]

(١) Le Rochefoucault (١٦١٣ - ١٦٨٠) سياسى وكاتب أخلاق له حكم خلقية يطلب

عليها طابع التشاؤم .

مضموناً لأمثاله ، وقالباً . وماتبرير أحوال الضمير عند اليسوعيين (١) ، و«مراسم الإتيكيت » عند المتحلفات (٢) ، والاهتمام بتصوير الأخلاق التي يدعو إليها « نيقول » (٣) ، والنظرة الدينية إلى الشهوات ، لم يكن هذا كله إلا المادة التي استمدت منها مئات أخرى من المؤلفات . وتستلهم المسرحيات من الصور النفسية عند القلماء ، ثم من الذوق المسيطر على الطبقة العالية البرجوازية . ويعترف فيها المجتمع نفسه مفتوناً بصورته ، لأنه يعترف فيها الأفكار التي كونها عن نفسه ، فهو لا يتطلب أن يوحى إليه بصورته كما هي ، بل أن ينعكس أمامه ما يعتقد أنها صورته . وقد يجزون بعض أنواع الهجاء ، ولكن من ثانيا الرسائل والملهاة المسرحية ، إذ الصفوة كلها هي القائمة — على حسب قواعد الخلق فيها — بعملية التنقية والتطهير الضروريتين لصحتها ، ولم يكن بعض المرأة من النبلاء والمحامين وجماعة المتحلفات موضع سخرة قط من وجهة نظر مختلفة عن وجهة نظر الطبقة الموجهة للشعب : إذ موضوع هذه السخرة دائماً هو هؤلاء المتفردون الذين لم يهضمهم المجتمع لما أخذ به نفسه من مراسم الأدب . فهم يعيشون على هامش الحياة الجماعية . فإذا سخر من عدو المجتمع (٤) ، فذلك لأنه قرط

(١) Les Jésuites : جماعة دينية ذات نظام ذي درجات دينية مختلفة ، تأسست أولاً في أسبانيا ثم لقيت رواجاً عظيماً في فرنسا ، وكانت غايتها التبشير بالمسيحية ، وعناية المصلحين فيها ، والطاعة ، ومقاومة الإصلاح ، واشتركت في الشؤون السياسية ، فاكسبت عداء البرلمان . كما قاومتها الجامعة . وقد حلت الجمعية في فرنسا وصودرت مدارسها عام ١٧٦٤ .

(٢) جماعة من جماعات التواضع سرت فيها روح التناقض والولوع بالتكلف في التعبير والمادات ، باسم الأدب واللوق ، ومنها سخر مولير في ملهاته : المتحلفات المضحكات .

(٣) بطرس نيقول P. Nicol (١٦٢٥ - ١٦٩٥) كاتب أخلاق ، وأحد كبار دير «بوردو» وله «رسائل في الخلق والتعاليم النبيلة» .

(٤) Le Misanthrope ملهة شمرية لمولير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٦٦ ، الشخصية الرئيسية فيها « ألسيت » الذي يرفض الرياء والتقاليد الإجتماعية السائدة في الطبقة المالحة من المجتمع ، في حين يرى صديقه « فيلنت » أنه يقبل المجتمع كما هو ليمش فيه . ويولع ألسيت بالأرملة الشابة « سيلمين » ، وهي صورة المجتمع في التكلف والتبذل والمجاملة الكاذبة . ويحدث أن يسأل أحد رجال القصر ألسيت رأيها في قلعة شمر ، فيصارحه بأنها تافهة بغيضة ، فيمد الشاعر هذا إهانة لا خروج منها إلا بالمبارزة ، وتحب « أرسينويه » ألسيت وتكيد بذلك لخبويعه سيلمين ، مكائده مستورة بقتان من الرياء الكاذب الذي يسود المجتمع ، وتنتهي هذه العتبات باجتماع ألسيت مع حبيبة سيلمين ، فيطلب منها أن تفصل في أمر زواجهما ، = « على أساس أن يمدنا من هذا المجتمع ، فتردد ، فيجبرها . ويمتزم الذهاب إلى مكان ناء ، تتوافر فيه له حرية الرجل الشريف .

في المراسم المرعية للأدب ، وإذا بخر من كاتوس (١) ومادلون (٢) فذلك لأنهم أفرطوا في تلك المراسم . وينهب فيلانت (٣) إلى مناهضة الأفكار الموروثة في شأن المرأة ، وصوق (٤) النبلاء بغضض إلى الأغنياء من البرجوازيين ، ممن لهم تواضع المتكبرين ، لما هم عليه من ثقة في مكانتهم العظيمة ، مع علمهم بضعته ، وهو بغضض في الوقت ذاته إلى النبلاء ، لأنه يريد أن يفتح بالقوة باب الوصول إلى النبيل . ولا صلة تربط ما بين هذا الهجاء الداخلي الذي يمكن أن يسمى هجاء عضوياً والهجاء الخطير الشائن الذي قام به بومارشيه (٥) ، وبول لويس كورييه (٦) ، وجول فاليه (٧) ، ودي سيلين (٨) ، لأن ذلك الهجاء أقل إثارة للهمة ، ولكنه مع ذلك أشد قسوة ، لأنه ترجمة للعمل الوداع الذي يسيطر به المجموع على الضعيف والمريض والجموح ، وهو الضحك العاري من الشفقة من عصابة من أشقياء الأطفال تجاه غباء المكذوبين .

(١) و (٢) كاتوس Cathos ومادلون Madelon شخصيتان أدبيتان في ملهات المتعلقات المضحكات ، لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٥٩ - وهما فتاتان إحداهما أخت جورجيوس ، والأخرى بنت أخيه ، يرفضان الزواج لأن الخاطبين لم يتأنفا في عبارات الطلب ، ولم يتصدقا في الخطاب ، فيكبد هذان الخاطبان الفتاتين بأن يبيتا خادمهما في مظهر خاطبين يرضيان رغباتهما التكاليف ويهرج القول فضيل الفتاتان الزواج منهما . ولكنهما يصرهما الخجل والعار حين تتكشف الحيلة .

(٣) فيلانت شخصية أدبية من شخصيات عدو المجتمع ، ملهات لموليير التي سبق أن تحدثنا عنها .

(٤) Le Bourgeois Gentilhomme ، ملهات لموليير ، مثلت لأول مرة عام ١٦٧٠ ويطلها مسيو جوردان ، دخل في زمرة النبلاء عن طريق المال . ويحاول أن تكون له صفاتهم فيعلم الفلسفة والرقص والأدب . . . ويتعجب حين يكتشف أنه كان يتكلم طول حياته ثراً دون أن يعرف . ويرفض تزويج ابنته من رجل كنفها هو « دورانت » ، لأنه ليس من أصل نبيل . وفي بدايته يصدق « دورانت » حين يزعم له أنه من سلالة نبيل تركي ، ويتحدث أمامه برطانة يوهه أنها تركية . وفي المسرحية بخيرية لازعة من طبقة النبلاء والفساد عليهم ما ، كما سيشرح المؤلف ذلك بمد قليل .

(٥) بومارشيه مؤلف « زواج فيجارو » و « حلاق أشييلية » ، وهما ملهاتان لها مغزى سياسي . وسبق أن قلنا كلمة في الملهاة الأولى ٨٥ .

(٦) Paul Louis Courier (١٦٧٢ - ١٨٢٥) كاتب فرنسي ، وله رسائل هجائية وسياسية لازعة .

(٧) Jules Vallés (١٨٣٣ - ١٨٨٥) . كاتب وصحفي فرنسي ، يدعو - في بعض ما كتب - امتداداً لبومارشيه ، وله ثلاث قصص تحكي حياته هو وجهوده السياسية عنايتها على التوال : الطفيل (١٨٧٩) وطالب في الثقافة العامة (١٨٨١) والتأثر ، ونشرت عام ١٨٨٦ .

(٨) L.E. de Celine طبيب وكاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٨٩٤ - ومن قصصه قصة « سفر في آخر الليل » نشرت عام ١٩٣٢ .

والكاتب في القرن السابع عشر من أصل برجوازي ، وفوشيم برجوازية ، وهو أقرب في موطنه شبهاً بأورونت (٣) وكريزال (٤) منه باخوانه اللامعين القلقين من كتاب أعوام ١٧٧٠ و ١٨٣٠ ؛ وهو مع هذا موضوع حفاوة من جماعة العظماء من عصره الذين يعولونه ، وقد علا قليلاً فوق طبقته ، على أنه مقتنع أن الموهبة لا تقوم مقام نبيل المولد ؛ وهو طبع لمواظ التحذير من رجال الدين ، محترم لسلطة الملك ، سعيد لشغله مكاناً متواضعاً في بناء فسيح الزحاب ركنائه الكنيسة والملكية ، حيث هو أفضل قليلاً من التجار ورجال التعليم . ويظل دون النبلاء ورجال الدين . ولهذا كله يقوم الكاتب بمهته في راحة من الضمير ، مقتنعاً بأنه قد أتى بعد فوات الأوان ، وأن كل شيء قد قيل (٥) ، وأنه لا ينبغي له سوى أن يردد ما قيل في عذب من القول . ويعد المجد الذي ينتظره صورة هزيلة لألقاب وراثية ؛ وإذا حسب أن مجده سيخلده ، فذلك لأنه لم يدر في خلدته قط أن تغيرات اجتماعية قد تطرأ على مجتمع قرائه فتقلبه رأساً على عقب ؛ وهكذا يبدو له أن في دوام البيت المالك ضماناً لدوام شهرته .

غير أن المرأة (١) التي يقدمها متواضعاً لقرائه امرأة بحرية ، ويكاد يكون ذلك على الرغم منه : فهي أسرة مورطة . فعلى الرغم من أنه قضى عليه ألا يقدم لقرائه إلا صورة متعلقة شريكة في الإثم ، ذاتية أكثر منها موضوعية ، وداخلية أكثر منها خارجية ، مع ذلك لا تنقص هذه الصورة عن أن تكون عملاً فنياً ، أي أن لها أساساً من حرية المؤلف ، وأنها دعوة إلى حرية القارئ . ومادامت الصورة جميلة فهي جامدة جمود الثلج ، والتراجع لزيادة تأمل جمالها يجعلها بعيدة عن مرمى الإدراك .

(٢) Oronte شخصية من شخصيات ملهات مولير : علو المجتمع ، وسبق الحديث عنها .

(٣) Chrysale شخصية أدبية في ملهات مولير التي عنوانها : النساء السلمات ، وفيها يسخر مولير

من حذقة القرويين والفلاسفة والمجبن .

(٤) إشارة إلى قول « لا بروير » : « كل شيء قد قيل ، وقد أتينا بعد فوات الأوان ، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة » حين وجد أناس ومفكرون ، أما السادات فقد انتزع غيرها وأجسها . ولم يبق لنا إلا أن نلصق

مقلد الحصاد على آثر ما جسمه الأقدمون أنظر : L. Bruyère : les Caractères, 1, Pensée 1.

(١) من هنا يبدأ المؤلف في شرح فكرة جديدة ، هي أن أدب القرن السابع عشر الكلاسيكي على الرغم من طابع المحافظة فيه - أدى إلى زلزلة القيم السائدة قليلاً قليلاً عن طريق وصف الموقف النفسي . فهدس بذلك - على غير وعي من الكاتب - لأدب الثورة فيما بعد .

فمحال عليه أن لا يتمتع بها ، أو أن يجد فيها اللذء المريح أو تسامح المتستر . وعلى الرغم من أن تلك الصورة مصوغة من المعانى الشائعة فى العصر ، ومما يثير عناية أهله من موضوعات يهمس بها المعاصرون وتربط وما يبنهم كجبل سرى ، هى مع ذلك مرتكرة على نوع من الحرية ، وبهذا تكتسب نوعاً آخر من الموضوعية . ومن المؤكد أنها نفس الصورة التى تراها الصفوة فى المرأة ، ولكنها كذلك الصورة كما يمكن أن تترأى إذا حملت إلى أقصى حدود القسوة . وليست هى بموضوع مسجل لينظر إليها الآخرون نظرة موضوعية ، لأن الفلاح والصانع لا ينظران إليها بتلك النظرة . وما عملية التقديم الدائى التى يختص بها فن القرن السابع عشر إلا عملية باطنية ، غير أنها تبلغ بمجهود كل امرئ إلى أقصى حدوده كى يستجلى ذاته فى وضوح ؛ فهى بمثابة إدراك فكرى واضح مستمر .

وقد لا يتسامح فيها عن التعطل والاضطهاد والتطفل ، لأن هذه المظاهر من الطبقة الحاكمة لا تنكشف إلا لمن يقبون الأمور من خارج هذه الطبقة ؛ على حين يرسم الكتاب لتلك الطبقة صورة نفسية صرفية . ولكن أنواع السلوك التلقائية حين تنتقل إلى حالة التفكير المنطقية تفقد براعتها والاحتجاج بالمباشرة . وليس لنا إذن إلا نحمل التبعة فيها أو تغييرها . فالعالم الذى يهديه الكاتب إلى القارئ هو عالم من المراسم وتقاليد الإحتفاء ، ولكن القارئ يطفو فوق هذا العالم ، لأنه مدعو إلى تعرفه عليه ، وإلى تعرف نفسه فيه . ومع هذا لم يخطئ راسين عندما قال فى مقلمة مسرحية فيلد (١) : « ليست الأهواء فيها ماثلة للعيون إلا لكى ترى كل ما تسبب عنها من اضطراب » . على شرط ألا يفهم على أية حال أن راسين قصد عمداً إلى الإيحاء بأهوال الحب ، ولكن وصف الحب تجاوز له وتجرد سابق منه . ولم يكن من المصادفة فى شئ أن الفلاسفة فى حدود ذلك العصر كانت غايتهم الشفاء من الحب بتعرفه . وبما أن الممارسة الحرة للفكر تجاه الهوى تتحلى عادة باسم الخلق ، فعلى أن نعرف بأن فن القرن السابع عشر فن تخلى جذر حقاً بهذا الاسم . ولا يبنى هذا أن غاية هذا الفن هى تعليم الفضيلة ، ولا أنه مضمون بالمقاصد الطيبة التى تنتج الأدب الفث ؛ ولكن مجرد أنه يقصد - فى

(١) أشهر مسرحيات راسين ، وقد نخصناها ، وأوجزنا القول فى مزاجها الكلاسيكى فى كتابنا الرومانتيكية ، ص ٣-٤-٩٠٤ .

صمت - إلى تقديم صورة القارئ ، فإنه يجعله لا يحتملها ، وبذا يكون فناً خلقياً ، وهذا تعريف له وبيان لخلوده معاً . ولم يكن هو سوى فن خلقى ، فإذا دعا إلى التسامى بالناحية النفسية في نطاق الخلق ، فلذلك لأنه يعد المسائل الدينية والميتافيزيقية والسياسية والاجتماعية كلها كأنها قد حلت . وليس عمله في الناحية الخلقية دون أى عمل « كاثوليكي » . وبما أنه يخلط بين الإنسان عامة وبين الخاصة القائمين بالحكم ، فليس هو بواقف نفسه على تحرير طبقة معينة من الطبقات المهضومة . وليس الكاتب ، مع هذا ، شريكاً - بوجه ما - في الذنب مع الطبقة الظالمة ، على الرغم من أنه مندمج إندماجاً كلياً في تلك الطبقة ، ولا جدال في أن عمله يرمى إلى تحرير الطبقة التي يكتب لها ، إذ أن أثره في تلك الطبقة هو تحرير الإنسان من نفسه .

وقد عاجلنا حتى الآن حالة ما إذا كان الجمهور الإمكانى معلوماً أو يكاد ، وذلك إذا لم تمزق معركة جمهوره الفعلى . وقد رأينا أنه كان في استطاعته آنذاك قبول المذهب الفكرى السائد في راحة ضميره ، وأنه كان يطلق دعوته إلى الحرية في داخل هذا المذهب نفسه . فإذا ظهر الجمهور الإمكانى فجأة ، أو انقسم الجمهور الفعلى أحزاباً متعددة ، فإن الأمر يختلف تمام الاختلاف . وعلينا الآن أن نعالج ما يصبر إليه أمر الأدب حينما يساق الكاتب إلى رفض المذهب الفكرى السائد للطبقات الموجهة للشعب .

يظل القرن الثامن عشر الفرصة الفريدة في التاريخ ، والجنة التي ما لبثت أن فقدناها الكتاب الفرنسيون . لم يتغير موقفهم الاجتماعى : فهم أصلاً من الطبقة البرجوازية ، إلا أقله شاذة . وقد غيروا طبقتهم بما حظوا به من عطايا كبراء العصر . واتسعت دائرة قرائهم الفعليين إتساعاً محسوساً ، لأن الطبقة البرجوازية بدأت تقرأ ، ولكن ظلت الطبقات الدنيا تجهلهم ، وإذا تحدثوا عن هذه الطبقات أكثر مما تحدث عنها لاروبر وفينلون (١) ، فهم لا يتحدثون إليها قط ، حتى لا يعرّيبهاهم أن يتحدثوا إليها . ولكن انقلاباً عميقاً شطر جمهورهم شطرين ، فكان عليهم آنذاك أن يستجيبوا إلى مطالب متناقضة ، وهذا هو التوتر الذى تميز به موقفهم منذ البدء ، وقد تجلى هذا التوتر فريداً .

(١) Fénelon (١٦٥٦ - ١٧١٥) رجل دين ومؤلف فرنسى . من كتبه : « مغامرات تلياك » .

وفيه هجاء لاذع غير مباشر لسياسة لويس الرابع عشر ، وقد فقد المؤلف كل حظوة لدى الملك على أثر ظهور هذا الكتاب .

في بابها ، إذ فقد الطبقة ذات السيادة ثقها في منبرها الفكري ، ووقفت موقف المدافع ، محاولة - إلى حد ما - تعويق ذبوع الأفكار الجديدة ، ولكنها لم تستطع وقف نفوذ هذه الأفكار فيها . وقد فهمت أن مبادئها الدينية والسياسية هي خير الوسائل لتركيز الوسائل لتركيز سلطاتها ومادامت لم تر في هذه المبادئ غير وسائل ، فلم تعد ، إذن ، تعتقد فيها اعتقاداً تاماً ؛ فقد حلت الحقيقة العملية محل الحقيقة السببية . وإذا كانت الرقابة وأنواع التحريم الكنسي قد صارت أكثر وضوحاً ، فقد غدت تضمر وراءها ضعفاً خفياً وإسفاف اليأس . ولم يبق بغد من كتاب روجين ، فقد أضحي الأدب الكنسي دفاعاً عن الدين في غير طائل ، في أدب قائم على مناهضة الحرية ، معتمد على الحرمة الدينية وعلى الرهبة والمصاحبة الخاصة ، كقبضة مشدودة على عقائد بالية في طريقها السريع إلى النفاذ . وبما أنه لم يعد هذا الدفاع دعوة حرة موجهة إلى قوم أحرار ، فقد انقطعت صلته بالأدب . واتجهت الصفوة الحائرة موجهة الكاتب الحق طالبة منه المحال : فهي تريد - إذا اعتزم عرض الحقيقة - ألا يحاييها في شيء ، ولكن على أن ينث شيئا من المذهب الفكري الذي أخذ يضمر ، وعلى أن يتوجه إلى عقل قرائه ليقتنعهم باعتناق عقائد أضحت على الزمن غير معقولة . وموجز القول أن تلك الصفوة تطلب منه أن يكون داعية دون أن يكف عن كونه كاتباً . ولكنها تلعب لعبة الخاسر . فيما أن مبادئها لم تظل - كما كانت - واضحة وضوحاً تلقائياً غير محدد ، مما دفعها إلى أن تقترحها على الكاتب ليدافع عنها ، فليس الأمر ، إذن ، أمر إنقاذ المبادئ لذاتها ، بل لإقرار النظام القائم . ونفس الجهد الذي تبذله في تثبيتها من جديد هو بمثابة التشكك في صحتها . والكاتب الذي يوافق على توكيد هذه المذاهب المترنحة يوافق عليها . فتشبع الاختيارى لمبادئ كانت فيما مضى تحكم العقول على غير وعي هو الذي يحوره منها ، فهو آنفاً متجاوز لها ، مارق على الرغم منه نحو الفرد والحرية . ومن جهة أخرى ، تتطلع الطبقة البرجوازية في الوقت ذاته - وهي التي تؤلف ما يسمى في التعبير الماركسي « الطبقة الصاعدة » - تتطلع إلى التحرر من العقائد المفروضة عليها لتكون لنفسها مذهباً آخر خاصاً بها .

وفي ذلك الحين لم تكن هذه « الطبقة الصاعدة » تعاني سوى اضطهاد سيامي ، وستطالب بعد قليل بالمشاركة في شؤون الدولة . وكانت سائرة في هلوء نحو الحصول

على التفوق الاقتصادي على طبقة النبلاء المتدهورة . وتوافر لديها المال والثقافة والفراغ فثلث للكاتب - لأول مرة في التاريخ - طبقة مهضومة هي جمهور فعلى . ولكن الفرصة أتاحت له ما هو أكثر من ذلك : لأن تلك الطبقة المثيقتة القارئة التوافقة إلى التفكير لم تنتج حزباً ثورياً منظماً ذا عقائد خاصة على نحو ما أخرجت الكنيسة من عقائد فى العصور الوسطى . ولم يكن الكاتب - كما سنراه فيما بعد - محصوراً بين عقائد مختصر لطبقة هابطة وعقائد أخرى فنية لطبقة صاعدة ، بل كانت البرجوازية تتطلع إلى نور ، وتشعر شعوراً غامضاً بأن فكرتها قد استلبت . ولهذا تود أن تكون على وعى بنفسها . نخباً قد يمكن لإكتشاف بعض معالم التنظيم فى أفكار تلك الطبقة : فن جماعات الماديين إلى جماعات المفكرين إلى جماعة الماسونيين الأحرار . ولكن هذه لم تزد عن أن تكون جمعيات للبحوث تنتظر من الأفكار أكثر مما تنتج وفى تلك الطبقة كان يشاهد نوع من الكتابة شعبى محض : هو المنشورات السرية المجهولة المؤلف . ولكن هذا النوع من أدب الهواة لا يعد منافسة الكاتب المهنى ، بل أولى به أن يحرضه ويدعوه ، لأنه يدل على مطالب المجموع الغامضة . وهكذا تقوم الطبقة البرجوازية مقام صورة فى دور التكوين لجمهور شعبى ، فى وجه جمهور مكون من أنصاف المتخصصين ، مؤلف دائماً من رجال الخاشية ومن الأجواء العالية فى المجتمع ، ولكنه لا يحتفظ بمكانه إلا على جهد محض : فكانت حال البرجوازية فى صلتها بالأدب سلبية نسبياً ، لأنها لم تمارس قط فن الكتابة ، ولأنها لم تتعلق سلفاً بأفكار خاصة بالأسلوب وبالأجسام الأدبية ، ثم لأنها تنتظر من قريحة الكاتب كل شئ : معنى وصياغة .

والكاتب مرجو من كلا الجانبين ، وقد وجد نفسه بين الشطرين المتعادين من جمهوره حكماً فى المعركة بينهما . فلم يعد كاتباً روحياً كاسلافه ، وليست الطبقة الحاكمة هى التى تعوله وحدها : نعم كانت لا تزال تنفق عليه ، ولكن الطبقة البرجوازية تشتري كتبه ، فهو يكتب منها كليهما وقد كان أبوه رجوازيًا . وسبكون ابنه : فكان من الممكن ، إذن ، أن يتوافر من النواحي ما ينتظر المرء بها أن يرى فيه رجوازيًا موهوباً أكثر من الآخرين ، ولكنه مضطهد مثلهم ، وقد وصل إلى معرفة حائله بفضل الضغط التاريخى لعوامل عصره . فهو - بالاختصار - مرآة لنفسية لتلك الطبقة ، بالنظر فيها تصوير كلها على وعى بنفسها وبمطالبها ، ولكن هذه النظرة سطحية

إذا وقفنا عند هذا الحد : فلم يوف القول حقه بعد في أن الطبقة لا تستطيع أن تكتسب وعيها الطيب إلا إذا رأت نفسها من داخلها وخارجها معاً ؛ وبعبارة أخرى إذا أفادت من منافسات خارجية : وهذا هو ما يقوم به رجال الفكر ، وهم دائماً غير المستقرين في طبقاتهم . وهذه — على وجه الدقة — الخاصة الجوهرية لكاتب القرن الثامن عشر ، ألا وهي الخروج الطبقي الموضوعي والذاتي . فإذا كان لا يزال يحفظ ذكرياته عن علاقاته البراجوازية ، فإن حظوته لدى الكبراء قد اجتذبت به إلى خارج بيئته : فلم يعد يشعر بتضامن يذكر مع ابن عمه الحامي ، ومع أخيه ، أو مع قسيس القرية ، لأن له من الميزات ما ليس لهم . وإنما كان يستعير طرائفه وحتى طرائف أسلوبه من الحاشية وطبقة النبلاء . ومع ذلك أضحي الحد — هذا الأمل الأثير والذي يكرس له عمله — فكرة زلقة غامضة . فتنبثق لديه فكرة جديدة عن الحد تحدته بأن الجزء الحق للكاتب هو أن طبيياً نكرة من مدينة « بروج » (١) ، أو محامياً مغموراً في « رانس » (٢) ينكبان سراً على قراءة كتبه . لكن هذا الاعتراف الغامض من جانب جمهور لا يعرفه إلا قليلاً هو أمر لا يؤثر في نفسه إلا قليلاً . ذلك أنه تلقى من أسلافه فكرة تقليدية عن الشهرة هي أن الحاكم هو الذي يجب أن يقدر مواهبه . والسمة الحالية لنجاحه هو أن تدعوه ملكة مثل كاترين (٣) ، أو إمبراطور مثل فريدريك (٤) إلى مائدتهما ؛ ولم يكن ما يمنحه — من مكافآت أو رتب صادرة عن تلك الجهة العليا — له من المعاني الرسمية العامة مالم يجاوز والأوسمة التي تمنحها جمهورياتنا اليوم ، بل كانت تحتفظ بطابع قريب من الطابع الإقطاعي في علاقات الإنسان بالإنسان . ثم إن الكاتب — خاصة من مستهلك دائم في مجتمع من المستجدين . وهو طفيلي طبقة طفيلية . فهو في موقفه يتصرف في المال تصرف الطفيلي . إنه لا يكتسبه ، إذ ليس ثم معيار عام بين عمله وجزائه ، فهو متفق له وكفى . فهو يعيش عيش المترف حتى لو كان فقيراً . كل شيء لديه ترف ؛

(١) Bourges ، مدينة على بعد ٢٢٠ كم . جنوب باريس .

(٢) Reims عاصمة إقليم مارن بفرنسا .

(٣) كاترين الثانية أو الكبرى ، إمبراطورة روسيا (١٧٢٩ - ١٧٩٦) وقد استغلت ديهدو إلى روسيا وأكرمت .

(٤) فردريك الثاني (١٧١٢ - ١٧٨٦) وكان عباً للعلوم والآداب وقد اعضاء فولير وأكرمه .
ولكن انتهت محبتها إلى عدوة .

حتى كتبه ، بل هي — على الأخص — ترف . ومع هذا يظل — حتى في بيت الملك — محفظاً بالفظاظة وخشونة الدهماء . قلدوخز ديلرو — في محادثة فلسفية من نار — أفضأذ أمبراطورية روسيا حتى أدمائها ولكن إذا أمعن في الاستغراق في هذا أمكن إشاره بأنه ليس سوى متضيق متطفل . ومحياة فولتير سوى سلسلة من الانتصارات والإهانات ، منذ ضربه بالعصا وبجسته وهربه إلى لندن ، إلى أنواع التطاول عليه من ملك بروسيا . وقد يحظى الكاتب أحياناً بأنواع عابرة من الإكرام من إحدى الماركيزات ، ولكنه يتزوج خادمتها ، أو بنت أحد البنائين .

وبذلك يتمزق منه الوعي تمزق جمهور قرائه ؛ لكنه لا يعاني من ذلك ألماً . بل على العكس كان هذا التناقض الأصل في مصدر الكبريائه : فهو يعتقد أنه لا يدين لأحد بمئة ، وأنه يستطيع أن يختار أصدقاءه وأعداءه ، وأنه بحسبه أن يمسك بقلمه لكي ينتزع نفسه من قيود البيئات والأوطان والطبقات ، فهو محلق بحوم ، وهو فكرة ونظرة مجردة ، وإنما اختار الكتابة ليطالب بخروجه من طبقته ، وقد أخذ على عاتقه هذا الواجب وقد صار بهذا الواجب في عزلة يتأمل فيها كبراء عصره من خارج طبقته بعيني البرجوازيين ، ويتأمل البرجوازيين من خارج طبقته بعيني النبلاء ، وقد أحفظ في مقاسمة هؤلاء وأولئك في مآثمهم بما يكفيهم للنفاذ إلى فهمهم في مخبرهم . ومن هنا صار الأدب إلى حال وعى بنفسه في شخص الكاتب وبفضله ، بعد أن لم يكن له من قبل إلا وظيفة المحافظة والتطهير في مجتمع موحد الاتجاه ، وبلغ حظ الأدب أقصاه لما حظى به من وضع بين المطالب والمذاهب المتحولة إلى أنقاض ، شأنه في ذلك شأن الكاتب الموزع بين البرجوازية والكنيسة والسلطة الملكية ، فأتيج للأدب بذلك أن يؤيد — فجأة — استقلاله : فلم يعد يعكس المعاني الشائعة بين القوم ، بل توحد مع العقل ، أى مع القوة القائمة الدائمة التي تصوغ الأفكار وتنقدها . وطبعاً كان استقلال الأدب بنفسه على هذا النحو استقلالاً عاماً ، ويكاد يكون ذاتياً محضاً ، لأن الكتب الأدبية لم تعد تعبراً خاصاً عن حال طبقة من الطبقات ، بل إن الكتاب بدعوا برفض كل تضامن عميق الأثر مع الطبقة التي خرجوا منها كما رفضوا نفس التعاون مع البيئة التي أوتهم ، وبهذا أختلط الأدب بالسلبية ، أى بالشك والرفض والنقد والجدل . ولكن الأدب توصل بهذا إلى معارضة الروحية الكنسية التي تحولت إلى أنقاض أقام هو عليها حقوقاً .

روحانية جديدة حية لا تختلط - بعد - بمذهب ما من المذاهب الخاصة بل تتجلى بوصفها قدرة على التجاوز الدائم لأية فكرة مسلم بهاها تكن . ومن قبل ، حين كان يحاكي الأدب نماذج راقعة ، في كنف ملكية جد متمسكة بالمسيحية ، فلما كان يثير اهتمامه مراعاة الحقيقة في نماذجها ، لأن الحقيقة لم تكن سوى صفة غليظة جداً ومحدودة جداً من صفات المذهب الفكري الذي شب عليه ؛ إذ في العقائد الكنسية لم يكن هناك فرق بين وجود الشيء فحسب وبين كونه حقاً ، ولم يكن في الإستطاعة إدراك الحقيقة متميزة من النظام القائم . أما في القرن الثامن عشر ، فقد أصبحت الروحانية تلك الحركة العامة التي تنفذ في كل المذاهب الفكرية ثم تدعها مطروحة على طريقها كأصداف فارغة ، فتحررت الحقيقة من كل فلسفة محدودة خاصة ، ونزعات مستقلة ، وأصبحت هي الفكرة المقومة للأدب ، والغاية القصوى لحركة النقد .

وارتبطت مبادئ الروحانية بمبادئ الأدب والحقيقة في هذه اللحظة المجردة من لحظات التحرر التي تنبه فيها الوعي ، وكانت أداؤها جميعاً التحليل ، وهو طريقة سلبية ونقدية لا تنفك عن تحليل الأفكار الأولية المعينة إلى عناصرها المجردة ، كما تحلل النتائج التاريخي إلى أصوله من الإدراكات العالمية . فالشاب يختار الكتابة لهرب بها من اضطهاد يعاينه ، ومن تضامن مع نظام يسبب له الخزي ، ويعتقد - منذ أن يخط كلماته الأولى - أنه هرب من بيئته ومن طبقته ، ومن كل اليبات وكل الطبقات ، وأنه سبب انفجاراً في موقفه من التاريخ ، لجرد أنه غدا على وعي فكري ونقدي لهذا الموقف . ومن فوق راحة هؤلاء البرجوازيين وهؤلاء النبلاء الذين هم من مزاعمهم في عصر معين ، كان يكتشف هو في نفسه - منذ أمسك بالقلم - أنه وعي مطلق غير مقيد بتاريخ ولا بمكان ، وموجز القول كان هو الإنسان العالمي . وكان الأدب الذي تحرر به عملاً تجريبياً وقوة من قوى الطبيعة الإنسانية المقررة ، والحركة التي يتحرر المرء بها في كل لحظة من التاريخ : وعلى سبيل الإنجاز كان ذلك الأدب بمثابة اللدبة على ممارسة الحرية .

وفي القرن السابع عشر - عندما كان يختار المرء مهنة الكتابة - كان يقبل على مهنة محدودة في مداخلها وقواعدها وتقاليدها ومكانتها بين المراتب المهنية . أما في

القرن الثامن عشر ، فقد تخطمت القوالب ، وظل كل شيء في مرحلة انتظار ليصنع من جديد . فبعد أن كانت منتجات الفكر مجهزة على حسب قواعد ثابتة يصاحبها قليل أو كثير من التوفيق في تطبيقها ، أصبح كل منها اختراعاً خاصاً فيه نوع من الحكم الصادر من المؤلف على طبيعة الفنون الأدبية في قيمتها ومعناها ، وفيما يريد أن يرسم الكاتب لها من قواعده الخاصة ومبادئه التي يريد أن يحكم عليها بمقتضاها ، ويتطلع كل كاتب من الكتاب إلى « إلزام » الأدب كله ، وفتح طرق جديدة له . فلم يكن من باب الصدفة أن كانت أردأ مؤلفات العصر هي تلك التي كانت أكثرها حرصاً على الطابع التقليدي . وقد كانت المسرحيات والملاحم — من قبل — ثمرات شبيهة لمجتمع موحد الاتجاه ، ولكن لم يكن لها أن تحتفظ بالحياة في الجماعات المنقسمة على نفسها إلا على أنها بقايا موروثه أو تقليد للقديم .

والشيء الذي كان يطالب به كاتب القرن الثامن عشر ، دون أن يعلم من تكرار المطالبة به ، هو حقه في أن يمارس — ضد سلطان عصره — تفكيراً مضاداً للتاريخ . وبهذا لم يفعل سوى توضيح المطالب الجوهرية للأدب مجرداً . فلم ينصرف همه إلى زيادة إرضاح الوعي الطبقي لدى قرائه : بل كان أمره على التقيض من ذلك تماماً ، فالنداء الملح الذي وجهه إلى جمهوره من البرجوازيين إنما هو دعوة لهم إلى نسيان أنواع الملذات والمزاعم والخاوف ، والنداء الذي كان يطلقه في جمهوره من النبلاء إنما هو تحريض لهم على أن يتجردوا من كبرياتهم الطبقي ومن امتيازاتهم . وبما أنه جعل نفسه عالمياً . فلا يستطيع أن يكون له إلا قراء عالميون ، وينحصر ما يطلبه من حرية من معاصريه في أن يقطعوا روابطهم التاريخية لينضموا إليه في عالميته . من أين ، أنت المعجزة في أنه كان يسير في نفس الاتجاه للأطراف التاريخي ، حتى في اللحظة التي بشر فيها الحرية التجريدية ضد اضطهاد معين ، وبشر العقل ضد التاريخ ؟ ذلك ، أولاً ، أن الطبقة البرجوازية بوسائلها الخاصة التي ستجدد عام ١٨٣٠ وعام ١٨٤٨ ، اتفقت مصالحتها ، قبيل تملكها الحكم ، مع مصالح الطبقات المهضومة الحق التي لم تكن بعد في حالة تمكنها من المطالبة مثلها بالحكم .

والروابط الاجتماعية التي تضم طوائف مختلفة كل الاختلاف لا يمكن أن تكون إلا نجد عامة وشاملة ، لذا حرصت البرجوازية ألا تقف موقف المعارضة من العمال

والفلاحين ، فكانت لا تتطلع إلى أن تكون على وعى واضح بنفسها بقلر ما تتطلع إلى أن يعترف لها بحق المعارضة في الحكم ، لأنها كانت في خير موقف تستطيع فيه أن تبين السلطات الدستورية مطالب الطبيعة الإنسانية العالمية . هذا إلى أن الثورة التي كانت في دور الإعداد هي ثورة سياسية . ولم يكن هناك مذهب ثوري ولا حزب منظم ، وتريد البرجوازية أن تستثير ، وتريد أن تتم في أسرع ما يمكن تصفية المذهب الفكري الذي غرر وهابه ، وبلبلوا خواطرها قروناً طويلة . وسيحين الوقت - فيما بعد - لإحلال مذاهب أخرى محله . ولكن البرجوازية - في ذلك الوقت - كانت تتطلع إلى حرية الفكر بوصفها خطوة نحو الوصول إلى السلطة السياسية ومن هنا خدع الكاتب مصالح الطبقة البرجوازية حين طالب لنفسه - بوصفه كاتباً - بحرية التفكير والتعبير عن الفكرة . ولم يتطلب القوم أكثر من هذا ، ولم يكن يستطيع أن يفعل أكثر منه . وفي عصور أخرى - كما سنرى فيما بعد - قد يطالب الكاتب بحرية الكتابة مع ضمير مدخول ، حين يعلم أن الطبقات المهضومة تتطلع إلى شيء آخر غير تلك الحرية ، وحينئذ تبدو حرية التفكير كأنها أحد الإمتيازات ، وبراها آخرون وسيلة من وسائل الإضطهاد ، ويصير موقف الكاتب في خطر لا يمكن فيه الدفاع عنه . ولكن في عشة الثورة كان الكاتب يتمتع بحظ عجيب بحسبه فيه أن يدافع عن مهنته ليصير قائداً لأمانى الطبقة الصاعدة .

وكان الكاتب يعرف هذا ، ويعد نفسه قائداً ورئيساً روحياً ، ويواجه التبعة فيما ينتج عن موقفه . وكانت صفوة القوم في الحكم يقدون عليه نعمهم يوماً ليسجنوه في اليوم التالي ، ولضيق أعصابهم على مر الزمن . ولذا كان يجهل ما تمتع به أسلافه من الهدوء وكبرياء الغرور . وحياته المحيدة المعوقة بما تخترقها من ثم مشمسة ومن مهاو تصيب الرأس باللوار هي حياة المخاطر . كنت أقرأ ذات مساء قريب هذه الكلمات التي أوردتها « بليز سنلرار » (١) في صورة أستهناد وضعه على رأس قصته : « الروم »

(١) Blaise Cendrars شاعر وكاتب قصة سويسرى ماسر ، ولد عام ١٨٨٧ . من أوائل من أسهموا في المنحى الأدبى المسى « المذهب التكموى » Cubisme . ومن قصصه : « الصورة العامة أو مفامرات أحمى السبح » (١٩١٨) و « من جميع أنحاء العالم » (١٩١٩) . ثم القصة التي يشير إليها المؤلف ، وعنوانها : « الروم » والمراد النوع المعروف من الخمر باسم Rhum (١٩٣٠) . وإنما يشير المؤلف إلى الاستهناد الذي وضعه كاتبها ، وهذا الاستهناد الذي أوردته يرجع تاريخه إلى القرن الثامن عشر .

« إلى من أملهم الأدب من شباب اليوم بهاناً لم على أن القصة يمكن أن تكون أيضاً عملاً من الأعمال ». فرمخاطري أننا مساكين حقاً وآثمون حقاً ، لأن علينا أن نبرهن اليوم على ما كان واضحاً كل الوضوح في القرن الثامن عشر ، حين كان العمل الأدبي عملاً من ناحيتين : لأنه كان ينتج أفكاراً تظل مصدراً للانقلابات الاجتماعية ، ولأنه كان يعرض مؤلفه للخطر . ولهذا العمل دائماً تعريف ذو صبغة واحدة تعرّ عليها في أى كتاب من الكتب يقع تحت نظرك : هو أنه عمل من أعمال التحرير . وربما كان للأدب في القرن السابع عشر كذلك وظيفة التحرير ، ولكنها ظلت محجوبة وضمنية . أما في عهد مؤلفي الموسوعات فإن الكاتب لم يعد يقصد إلى تحرير عليّة القوم من أهوائهم بتصويرها لم يبدون محاباة ، بل إلى الإسهام بقلمه في تحرير الإنسان من حيث هو إنسان . وسواء أراد الكاتب أم لم يرد ، فلم يكن ما يوجهه من نداء إلى جمهوره البراجوازي سوى تحريض لم على التردد ، وما كان يوجهه في نفس الوقت إلى الطبقة الحاكمة سوى دعوة لم إلى الوضوح ، وإلى النظر في ذات أنفسهم ، ثم إلى التخلي عن امتيازاتهم . وموقف روسو (١) يشبه إلى حد كبير موقف «ريتشارد رايت» الذي يكتب للمستعيرين من السود والبيض في وقت معاً . فرسو أمام النبلاء شاهد عليهم ، ويدعو في الوقت نفسه إخوانه من الدهماء إلى أن يكونوا على وعي بأنفسهم . ولم يكن الاستيلاء على الباستيل الحديث الوحيد هيأت له . أمداً طويلاً مؤلفاته ومؤلفات ديبلرو (٢) وكوندورسيه (٣) ، بل إن مؤلفاتهم هيأت كذلك الليلة اليوم الرابع من أغسطس (٤) .

(١) J.J. Rousseau (١٧١٢ - ١٧٨) الكاتب الفرنسي الشهير ، مهد بكتابه الثورة

الفرنسية الكبرى ، وسبق أن أشرنا إلى بعض أعماله هامش ص ٢٨ و ٢٩ من هذا الكتاب .

(٢) Diderot (١٧١٣ - ١٧٨٤) فيلسوف وكاتب فرنسي شهير بتأليفه الموسوعة الفرنسية التي شار فيها ، وتطلب حل العقبات الكثيرة في نشرها في عصره ، لأنها تعيد مفهوم الألفاظ تحديداً يزلزل به القيم البالية لعصره . وله قصص وكتب نقد كثيرة ، كما يعد من أعظم مثلي القرن الثامن عشر في فلسفته . وهو مثل روبنسون من آباء الثورة الفرنسية الكبرى .

(٣) Condorcet (١٧٩٤ - ١٨٤٣) فيلسوف وعالم من علماء الرياضيات والإقتصاد . وكان =

معتقد في قدرة الإنسانية على أن تطرد في تقدمها تقاليد لا حدود له . وحين في عهد الإرهاب في الثورة الفرنسية ، وكتب في محبة كتاباً يؤرخ فيه لتقدم الفكر البشري . ثم انتصر بالتم لهرب من الإعدام بالمقصلة . (٤) يوم ٤ من أغسطس عام ١٧٨٩ يوم مشهود في تاريخ الثورة الفرنسية ، فيه أقر مجلس الأمة .

L'Assemblée Nationale التصريح بحقوق الإنسان ، وألغى امتيازات الإقطاع ، وصوت على الدستور ، وقرر مساواة جميع المواطنين أمام القانون .

وكان الكاتب يعتقد أنه قطع كل صلة له بطبقته في الأصل ، وكان يتحدث إلى قرائه من الأعلى عن الطبيعة الإنسانية العالمية ، لهذا كان يبدو له أن النداء الذي يتوجه به إليهم ، وأن مشاركته لهم فيها هم فيه من سوء ، كلاهما مما يمل به عليه محض كرم النفس . وإنما الكتابة نوع من الهبة ، وبهذا يكون الكاتب قد واجه التبعية وأعترف بما لم يكن مقبولا من أمره بوصفه طفيلياً في مجتمع عامل ؛ وبهذه المواجهة وهذه الهبة التي لا مقابل لها ، غدا على وعي بتلك الحرية المطلقة ، وهذان أمران من خصائص الخلق الأدبي . ولكن على الرغم من أنه جعل نصب عينيه دائماً الإنسان العالمي والحقوق المجردة للطبيعة الإنسانية ، لا ينبغي أن نفهم أنه تقمص الكاتب الروحي كما وصفه « بندا » ؛ لأنه مادام موقفه في جوهره موقف نقد ، فمن الضروري أن يكون لديه شيء ما لينقده ؛ وأول ما كان يحضره من الموضوعات لينقده هي النظم والمزاعم والتقاليد وأعمال الحكومات التقليدية . وبعبارة أخرى : بما أن جذران الأبدية وحصون الماضي — التي كانت تحمي صرح العقائد السائدة في القرن السابع عشر — قد تصدعت وتقوضت ، فقد أصبح الكاتب يدرك في رسومها بعداً جديداً من أبعاد السلطة الزمنية : ألا وهو الحاضر . وكانت الأجيال السابقة تترك هذا الحاضر تارة على أنه تصوير حسي للأزل ، وتارة على أنه متفرع عن القديم ولكنه دونه . أما المستقبل فلم يكن لديه كذلك عنه إلا مبدأ غامض . وإنما كان يعرف أن هذه الساعة من العيش — التي هو بضددها والتي تحاول أن تفلت منه — مباحة فريدة ، وأنها له ، وأنه لن يتخل عنها بحال نظير أجل الساعات خطراً في العهد القديم ، لأن تلك الساعات بدأت بأن كانت حاضرة مثل هذه الساعة التي يعلم أنها فرصته ، وأن عليه ألا يدعها تهرب ؛ ولهذا لا يدير الحرب التي عليه أن يشهرها يقصد بها أنها إعداد لمجتمع مقبل بقدر ما هي عنده مشروع قصير الأمد ذو أثر مباشر : هذا النظام هو الذي يجب إعلانه على الفور ، وهذه المزاعم الباطلة هي التي يجب دهمها حالاً ، وهذه المظلمة المعينة هي التي يجب نحوها . وقد عصمه من المثالية ولوعه بالحاضر على هذا النحو : فهو لا يقتصر على التأمل في المعاني الخالدة من الحرية أو المساواة . ولأول مرة منذ « الإصلاح » (١) تدخل الكاتب في الحياة العامة ، محثوياً

(١) La Réforme هي حركة الإصلاح السياسية والدينية التي تمت في أوروبا في القرن السادس عشر ، وفيها استغل وسط أوروبا وشمالها عن سلطة البابوات الكنسية ، نتيجة للحركة الفكرية في عصر النهضة ، ووجهود المصلحين الدينيين من « مارتين لوتر » ومن أتبعه .

ضد مرسوم ظالم ، أو مطالبين بإعادة النظر في محاكمة ، أو بالأخصصار : مصممين على أن تكون السلطة الروحية في الشارع والأسواق والمتاجر والمحاكم . ولم يكن الكتاب يقصرون قط إلى الانصراف عن السلطة الزمنية ، بل كانوا يرمون إلى العودة إليها دون انقطاع ، وإلى تجاوزها في كل حال خاصة من الأحوال .

وهذا كان السبب في تقليد الكاتب وظيفة جديدة هو ذلك الانقلاب الشامل وتلك الأزمة في الضمير الأوروبي . فالأدب - عند كاتب ذلك العصر - ممارسة دائمة لكرم النفس . وكان لا يزال خاضعاً للرقابة الحازمة القوية من أقرانه ، ولكن كان يحوره من رقابتهم عليه ما يلمحه دونه من أنتظار تواق غير واضح الصورة ، ومن رغبة جمهوره أكثر أنثوية وأكثر تردداً . وقد تحلل من سلطة الكنيسة وفصل ما بين دعواه وبين عقائد محترمة : فكانت كتبه نداءات حرة موجهة إلى حرية القراء .

وقد أدى الانتصار السياسي لطبقة البرجوازية - وطالما تمتد الكتاب ماوسعهم - إلى قلب أوضاعهم رأياً على عقب ، وإلى تشككهم في كل شيء ، حتى في مضمون الأدب نفسه ؛ حتى يمكن أن يقال إنهم لم يبدلوا هذه الجهود الكثيرة إلا ليمهدوا بها لضياهم ضياعاً أكيداً . ولاشك أنهم ساعدوا على تملك البرجوازية للسلطة بادماج قضايهم الأدبية في قضية الديمقراطية السياسية ، ولكنهم كانوا عرضة لروية موضوع مطالبهم ينحني في حالة الانتصار ، ذلك الموضوع الذي طالما رددوه في مؤلفاتهم ، ويكاد يستغرقها جميعاً . وبالأخصصار : تحطم ذلك الأنسجام العجيب الذي ربط مطالب الأدب الخاصة بمطالب البرجوازين المضطهدين منذ تحققت مطالب هؤلاء وأولئك . وكانت المطالبة بحرية الكتابة وحرية البحث في كل شيء هدفاً جديلاً ، مادام ثم ملايين من الناس حنقين على أنهم لا يستطيعون التعبير عن عواطفهم ، ولكن منذ حصل هؤلاء على حرية التفكير والأعراف وعلى المساواة في الحقوق السياسية ، أصبح الدفاع عن الأدب مسالة شكلية محضة لا ترضى أحداً ، ووجب البحث إذن عن موضوع آخر للأدب . وفي نفس الوقت فقد الكتاب وضعهم الممتاز ؛ وكان أساس ذلك الوضع الممتاز هو الصندع الذي كان قد شطر جمهورهم ويسر لهم اللعب على كلا المسرحين ، ولكن هذا الصندع قد التحم ، فابتلعت البرجوازية طبقة النبلاء أو كادت ، فكان على الكتاب أن يستجيبوا لمطالب جمهور موحد . وضاع كل أمل لهم في خروجهم من طبقهم الأصلية .

فهم وليدو طبقة برجوازية ، معولون بمن يقرأ لهم من البرجوازيين ، وعلمهم أن يظلوا برجوازيين ، وقد أنطبقت عليهم البرجوازية كالمسجن . ولن يتم إلا بعد ربع قرن شفاؤهم من حرقة الأسى على تقويضهم دون رحمة أركان طبقة طفيلية هوجاء كانت تعلمهم على حسب أهوائها ، والأسى على فقد الدور ذو الوجهين الذى كانوا يلبونه ، وبدلهم أنهم ذبحوا الدجاجة ذات البيض الذهبى . وبدأت البرجوازية أشكالاً جديدة من الأضطهاد ، ولكنها ليست طبقة طفيلية : وقد تكون أحتكرت لنفسها وسائل العمل ؛ ولكنها جد مجتهدة فى تنظيم هيئة الإنتاج وفى توزيع المنتجات . ولا ترى هى فى الإنتاج الأدبى عملاً لمقابل له ولا غاية ، بل تعده خدمة ذات مقابل .

والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة (البرجوازية) العاملة غير المنتجة هى النفعية : فوظيفة البرجوازى أنه وسيط من ناحيتين : بين المنتج والمستهلك : فهو طرف أوسط أرتفع إلى امتلاك القوة كلها . وفيما يخص الأمر المزوج غير المتجزئ من الوسيلة والغاية ، قد منحت الوسيلة الأهمية الأولى ، إذ الغاية محتجة لآثرى أبدأ وجهها لوجه ، وتلاحظ دون أن يتحدث عنها . وتنحصر الغاية من كل حياة إنسانية جذرية باسمها فى إنفاقها فى ممارسة الوسائل . وليس من الجذ فى شئ الأنصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون وسيلة ، إن هذا فى نظر البرجوازى شبيه بما إذا تطلع أمرواً لروية الله وجهها لوجه بدون عون الكنيسة ولا يوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الأفق فى تكوض مستمر أمام سلسلة من الوسائل لانهاية لها . فإذا أراد الإنتاج الفنى أن يعتد به ، فعليه أن يدخل فى دائرة النفعية ، وأن ينزل من سماء الغايات غير المشروطة ، فيستسلم بدوره إلى مصيره النفعى ، أى يصير وسيلة لضبط الوسائل . ومادام البرجوازى — خاصة — على غير ثقة كاملة بنفسه ، لأن سلطانه غير مؤسس على أوامر إلهية ، فعلى الأدب أن يعاونه على خلق الشعور بأنه برجوازى بمقتضى حق إلهى . وهكذا بعد أن كان الأدب تعبيراً عن الضمير القاسد للنوى الامتيازات فى القرن الثامن عشر ، استهدف للخطر فى أن يصير — فى القرن التاسع عشر — تعبيراً عن راحة الضمير لطبقة من الطغاة . وكان الأمر يهون لو أن الكاتب أستطاع الإحتفاظ بحرية فكره فى النقد ، وكان هذا هو مصدر ماله من خلاق وأعتداد بالنفس فى القرن السابق . ولكن جمهوره البرجوازى يعارض الآن فى ذلك . لأنه طالما كانت البرجوازية تجاهد

ضد امتيازات طبقة النبلاء ، كانت تسريح إلى السلبية الهدامة ، أما الآن - وفي يدها السلطة - فقد أنصرفت إلى البناء ، طالبة العون فيها تشيده . حقاً بقي الجدل ممكناً في صميم العقيدة الدينية ، لأن المعتقد يرجع شعائر الدين إلى إرادة الله . وبهذا يعقد بينه وبين الله صلة محددة قطاعية الطابع من فرد لفرد . وعلى ماله من كمال مطلق لا ينفك عنه ، كان اللجوء إلى الإرادة الإلهية المطلقة سبباً في ادخال عنصر تحكمي الأخلاق الدينية ، مع شيء من الحرية في الأدب نتيجة لذلك ، فالباطل الديني هو دائماً يعقوب (١) في صراع مع الملاك على حسب الإرادة الإلهية ، حتى لو كان ذلك بقصد خضوعه لها خضوعاً تاماً فيما بعد . ولكن الخلق البرجوازي غير مأخوذ من الحكمة الإلهية ، ومبادئة العالمية المجردة مأخوذة عن طبائع الأشياء ، وليست أراً من آثار إرادة مسيطرة معبودة بل مصدرها إرادة الإنسان . فهي أقرب شياً بالقوانين الطبيعية غير المخلوقة . أو على أقل تقدير كان هذا مايجب على المرء أفراضه إذ لم يكن من الفطنة المبالغة في الإيمان فيها . فكان ذو الخلق الرصين يتحاشون تدقيق النظر فيها لغموض أصلها . وسواء كان الفن البرجوازي وسيلة أم لا ، فقد حرم على نفسه المساس بالمبادئ خشية أن تمحوض (٣) ، كما تحاشي الفوص في أعماق القلوب خوفاً من إثارة الاضطراب ؛ وكان جمهور هذا الفن لا يهرب شيئاً بقدر ما يهرب موهبة الفنان ، لأنها جنون متوعد ، يفوض في الأشياء فيثير الاضطراب بكلمات غير متوقعة ، وبنداعات يرددها متوجهاً إلى حرية القارئ ، فيز من الناس أعماقاً أكثر استجابة إلى البلبلة . وكانت الأشياء السهلة هي الأكثر رواجاً ، لأن القريحة فيها رهينة القيد ، تلور على نفسها ، وفيها تسكين للخواطر في خطب منمقة متوقعة ذات طابع من الوفاق والمسالمة ، تبرهن على أن الإنسان والعالم من الأشياء الهينة القيمة الشفافة عن أسرارها ، لا مفاجأة فيها ولا توعد ، ثم لا أهمية لها .

وفوق ذلك كان الرجل البرجوازي لا يربطه بالقوى الطبيعية صلة سوى صلة

(١) في التوراة أن يعقوب بعد اغترابه من بلده أربعة عشر عاماً يعمل في مزارع عماله ، ليتزوج بابنته رحيل ، رجع إلى بلده كتمان ، فالتقى ليلاً بشخص ظل يصارعه حتى الصباح ، وقد وكزه ذلك الشخص بفسرة أصابعه بمرق النسا . وفي الصباح عرف أن هذا الشخص ملاك ، وأنه بعوث الله ، فطلب منه أن يباركه . وهذا الحادث الغامض في التوراة أوله المفسرون تأويلات رمزية بأنه صورة الكفاح الروحي المتوج بالنصر . وعنوان هذه الحادثة في التوراة : الصراع مع الله . أنظر :

الوسطاء من الناس ، فكانت تبلو له الحقيقة المادية في شكل منتجات مصنوعة . وبما أنه محووظ — ما أمتد به النظر — بعالم متملن من قبل ، فإنه يرى فيه صورة نفسه ، قاصراً جهده على جمع ما وضعه الآخرون على سطح الأشياء من معان . وذلك الجهد في جوهره منحصر في استعمال رموز تجريدية من كلمات وأرقام وصور جمالية وأشكال ، كي يجد الطرق التي يقسم بها عماله ما يستهلكونه من ثروة . ثم إن ثقافته ومهنته كليهما مهيئانه للاعتداد بالفكرة ، فهو من أجل هذا كله مقتنع بأن العالم مسوق على نظام من الأفكار . فهو يحلل إلى أفكار ما يرى من جهود ومصاعب وحاجات وأضطهاد وحروب وعنده أن ليس هناك شر ، ولكن مجرد تعدد للأسباب . وقد تكون هناك أفكار طليقة من القيد ، فيجب إخضاعها للنظام القائم . وهكذا يعد هو التقدم الإنساني حركة هضم واسعة بها تتوحد الأفكار فيما بينها وكذلك المعقول . وفي مدى هذه العملية الهضمية الفسيحة تستكمل الفكرة وحدتها ، ويظهر المجتمع بالتطور الكامل .

ومثل هذا التناول على طرف النقيض من إدراك الكاتب لفنه : فالفنان في حاجة إلى مادة غير قابلة للهضم ، لأن الجمال لا يذوب في أفكار ، وحتى إذا كان ناثراً يؤلف بين الكلمات — بوصفها علامات للمعاني — فإن أسلوبه يفقد سلاسته وقوته إذا لم يكن على شعور بما للكلمة من مادية تبدأ أنواعاً من المقاومة لا تخضع للعقل . وإذا أراد أن يشيد في عمله الأدنى عالماً يدعمه بحرية لا تنفد ، فذلك لأنه يميز تمييزاً دقيقاً أساسياً بين الأشياء والفكرة في ذاتها . فلا تجانس بين حريته والأشياء إلا في أنها كليهما لا يسير لهما غور ؛ فإذا أراد أن يخضع الصحراء أو الغابة لحكم العقل فلن يكون ذلك بتحويلها إلى الفكرة التجريدية للصحراء أو الغابة ، ولكن باضاعة جوانب الوجود بما هو موجود (١) ، بوصفه موجوداً فيما له من كثافة ومن أثر في المقاومة لما يريده الإنسان . ولا يكون ذلك إلا بإدراك ذاتية الوجود غير المحدودة . ولهذا فإن العمل الفني لا يمكن رده إلى الفكرة : أولاً لأنه إنتاج لكائن ما أو إعادة لإنتاجه ، أي لشيء من الأشياء لا يستسلم أسئلاماً كلياً للتفكير ؛ ثم لأن الكائن قد نفذ فيه وتحلله نوع من الوجود ، أي نوع من الذاتية التي تتحكم في مصير الفكرة ، بل وفي قيمتها كذلك . ومن أجل هذا أيضاً كان

(١) أي الوجود عامة وهو موضوع علم الميتافيزيقا .

للقنان دائماً فهم خاص لمعنى الشر لا على أنه التجريد المؤقت المستطاع تداركه لفكرة ما بل على أنه عدم قابلية العالم والإنسان (١) للزول على الفكرة .

وسمة البرجوازية التي يعرف بها هي جحوده للطبقات الاجتماعية ، وبخاصة الطبقة البرجوازية . فالتبيل يريد الحكم لأنه ينتمى إلى طبقة مختصة بتمييزاتها ، أما البرجوازية فإنه يؤسس سلطته وحقه في الحكم على ما أمستطابه من عوامل النضوج التي حوله لإياها طول تملكه للثروات في هذا العالم . على أنه لا يقبل من علاقات تركيبيّة إلا بين المالك والشئ الذي يملكه ، أما ماعدا ذلك فهو يبرهن على أن الناس متشابهون ، لأنهم العناصر الموحدة للمنظمات الاجتماعيّة ، لأن كلا منهم — مهما تكن درجته في المجتمع — ذو طبيعة إنسانية كاملة . ومن هنا كان عدم المساواة عنده حدثاً من الأحداث العارضة التي لا تستطيع أن تغير الخصائص الدائمة للوحدة الاجتماعيّة . فليست هناك طبقة عمال ، أى لاطبقة تركيبيّة يكون كل عامل فيها تقليداً عارضاً ، ولكن هناك عمال كل منهم في طبيعته الإنسانية وحدة منفردة . وليس هناك تضامن داخلي يربطهم فيما بينهم ، بل الذي يربطهم هو مجرد تشابه في العلاقات الخارجية . ولا يعتد البرجوازية إلا بنوع العلاقات النفسية بين الأفراد الذين حصروهم في دائرة دعيائاته التحليلية ، ثم فرق بينهم بتلك الدعاية . وهذا أمر يسير الإدراك : فليس للبرجوازية سلطان مباشر على الأشياء وعمله الجوهري هو ممارسة التأثير في الناس ، ولذا كان همه الوحيد الإرضاء والتخويف . وتسيطر على

(١) عند الوجوديين أن الغاية لا وجود لها مجردة في العالم الخارجي ، لأنها مشروع إنسان في موقف خاص ، هو موقف الإنسان أو العامل في أمته وعمله وملابساته الخاصة . والغاية هي الوحدة التركيبية لجميع الوسائل الخارجية المهيأة لإنتاجها . ذلك أن الأشياء — بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة — تبحث في نفس الإنسان إدراكاً وشعوراً من طريق سلسلة من الأسباب المستقرة الأكيدة ، فبحث فيه في الوقت نفسه صورة حريته . ولن يتحقق معنى السببية ، ولا علاقة الوسيلة بالغاية ، دون وقوف المرء على أن هذه الغاية تحرره من موقف حاصر عن طريق موازنة القيم . وهم في هذا يقررون سلطان الواقع الخارجي على الفكر . فلا يقتصر تطور العالم عندهم على الأفكار المجردة ، بل على الوعي المرتبط بالعالم الخارجي والمتفاعل معه . وفي هذا يكون تصوير التفكير وتكوين المشروعات — في مناهما السابق — نوعاً من العمل . فالوقت والبطالة والبطس — مثلاً — ليست مجرد أفكار ، بل حقائق يعيشها الناس ، ولها من الكثافة والشدة والتوقع ما تقتضي به على مجرد التفكير . وهي لذلك تتطلب تفكيراً ، بل تتطلب مشروعاً هو عمل . فلا غناء بمعارضة الواقع بالفكرة ، بل لابد من معارضة الواقع بالعمل . ولهذا تطالبوا أن يكون الأدب سلاحاً من أسلحة المجتمع . وليس الشبه بينهم وبين القرواكية الإشتراكية — في هذه الناحية — إلا شياً سطحياً ، أنظر :

J.P. Sartre : Situation, III, P. 144 — 163.

وأنظر كذلك كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

سلوكه مراسم الخفاوة ، ومبادئ التهذيب ، وقواعد الأدب . ويرى أن نظرائه مثل
الذي التي يلهي بها. فإذا أراد أن يتعرف بعض التعرف على عواطفهم وأخلاقيهم ، فذلك
لأن كل عاطفة تبدو له مثل خيط يحرك به تلك الذي وكأنما يتعبد البرجوازي الطموح
بكتاب مضمونه فن الوصولة ، أما ما يتعبد به البرجوازي الغنى فن السيطرة بالبرجوازية
تعد الكاتب خبيراً ، وتضيق به ، وترهبه حين ينطلق مفكراً في النظام الاجتماعي . وكل
ما يتطلب منه أن يقاسمها خبرته التجريبية بالقلوب الإنسانية . وهكذا عاد الأدب — كما
كان في القرن السابع عشر — مقصوراً على التحليل النفسي على أن هذا الجانب النفسي
كان دعوة تطهيرية إلى الحرية في أدب « كورني » و « باسكال » و « فوفنارج » (١)
ولكن التاجر يجترس من حرية عملائه ، وكذلك يجترس المحافظ من حرية وكيله . وكل
ما يتطلع إليه هؤلاء هو الزود بنصائح السلوك لا مجال للطعن فيها ، ليغروا بها الناس
ويحكمهم ، فيجب تيسير حكم الإنسان تيسيراً أكيداً بوسائل هينة وبالاختصار يجب
أن تكون القوانين التي تتحكم في النفس حاسمة لا استثناء فيها . والحاكم البرجوازي
لا يؤمن بحرية الإنسان أكثر مما يؤمن العالم بالمعجزة . وبما أن خلقه نفسى فالدافع النفسى
للحريات المطلقة ، بل عرض قوانين نفسية متحركة فيه على قراء محكومين لأنها مثله .

فالمثالية الذاتية والزعة النفسانية ، والحتمية ، ومذهب المنفعة ، وروح الحد (كما
في باسكال) هي الأمور التي كان على الكاتب البرجوازي أن يعكس صورها لجمهوره
قبل كل شيء . فلم يعد يطلب من الكاتب أن يبعث ما في العالم من كثافة وغرابة ، بل
تحليل هذا العالم إلى أنفعالات أولية ذاتية تجعله أسهل هضماً — ولا يطلب منه كذلك العثور
في أبعد أغوار حريته على أعق ما في القلب من حركة ، ولكن مطابقة « تجربته » على
تجارب الآخرين . فكتبه تجمع — في وقت معاً — بين كونه قوائم لإحصاء لما أخص به
البرجوازيون ، وتقارير خبير نفسى يرى إلى التأسيس لحقوق الصفوة إلى البرهنة على
عاقبة النظم من حكمة ، ووسائل صغيرة في آداب المراسم والعادات ، ونتائج بحوثه فيها
مفردة سلفاً . فقد حددت له سلفاً درجة التعمق في البحوث ، وأختبرت له النواحي
النفسية ، وأخضع الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة . ولم يشعر الجمهور منه أية مفاجأة ،

(١) Vauvenargues (١٧١٥-١٧٤٧) من علماء الأخلاق الفرنسيين ، وهو في نقاله على
ثقافة بالقلب الإنسان وما يمرره من عواطف وقد أثر في الرومانتيكية بفلسفته الماطفية .

فهو يستطيع أن يشتري كنبه مغمض العينين . ولكن الأدب بذلك قد أعتبل أغتيالاً .
فقد « إميل أوجيه » (١) حتى « مارسيل بريقو » (٢) و « إدمون جالو » (٣) — مع من
يندرجون فيهم من « دوما الأبن » (٤) و « بيارون » (٥) و « أهني » (٦) و « بوردو » (٧)
— وجد مؤلفون ليقعوا عقد الصفقة ، وليبلغوا مدى ما كان لهم من شرف بالتوقيع
باسمائهم ، إذا صح لى هذا التعبير ، ولم يكن من باب الصلدة أنهم ألفوا كتباً غثة ،
فلذا كانت لهم موهبة ، كان عليهم أن يستروها .

ولكن الخيرة من الكتاب رفضوا هذا الوضع . وقد أنقل هذا الرفض الأدب من
الوآد ، على حين ثبت معاملة مدى نصف قرن . فقد عام ١٨٤٨ حتى حرب سنة ١٩١٤
و كانت وحدة جمهور الكاتب أساسها دافعاً له للكتابة على حسب مبدأ إضداد به جميع
قرائه . و كان ينبع — على الرغم من هذا — كل ما ينتج ، ولكنه كان يحترق من بشرتها
ويحاول جاهداً أن يخيب آمالم فيه . و كان من الأمور المقررة لدى الكاتب أن يظل
مغموراً لاشهوراً ، وأن النجاح — إذا وانى الفنان مرة فى حياته — فإن مرد ذلك سوء

-
- (١) **Emile Augier** (١٨٢٠ - ١٨٨٩) كاتب فرنسى ، له مسرحيات ما بين ملاء ودراما
ذات طابع اجتماعى ، يدافع فيها عن مبادئ الخلق البرجوازى ، منها « صهر السيد بوارنيه » ، و « الوصون » ،
و « الفتاة المغامرة » . . . و كان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .
(٢) **Marcel Prévôt** (١٨٦٢ - ١٩٤١) كاتب من كتاب القصة الفرنسيين ؛ ومن قصصه :
« أنصاف المداوى » و « رسائل نسوية » و كان عضواً فى الأكاديمية الفرنسية .
(٣) **Edmond Jaloux** (١٨٧٨ - ١٩٤٩) كاتب من كتاب القصة ، وناقد أدبى ، من أعضاء
الأكاديمية الفرنسية .

- (٤) **Alexandre Dumas Fils** (١٨٢٤ - ١٨٩٥) بدأ بتأليف القصة ، ثم كرس كل
جهده المسرح ، و قصصه ومسرحياته بحكمة البناء ، يدافع فيها عن قضايا اجتماعية . ومن أشهر قصصه :
« غادة الكاميليا » و « مسألة المال » و « الفرية » . . . و كان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .
(٥) **Ed. Pailleron** (١٧٤٤ - ١٨٢٦) من مؤلفى المسرحيات ، وفى ملامحه روح فكاهة
بجلاء . ومنها ملامحه : « عالم الضيق » و « الشرارة » — و كان من أعضاء الأكاديمية الفرنسية .
(٦) **Ohnet** (١٨٤٨ - ١٩١٨) مؤلف قصص ومسرحيات فرنسية .

- (٧) **Henri Bordeaux** كاتب من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، وجم فى قصصه بالأسر
اللى لا يربطها رباط قوى من عقائد دينية وعلاقات القرابة . ومن أشهر قصصه : « الخوف من الحياة »
(١٩٠٢) و « الثلج على الأقدام » (١٩١٢) و « الخزان » (١٩٣٤) ، وهو عضو فى الأكاديمية منذ
عام ١٩١٩ .

تفاهم . وإذا تصادف أن نشر الكاتب مؤلفاً لا يصطدم مع قرائه صداماً كافياً ، أضاف إليه مقدمة يسهم فيها . وكان هذا العراك الجوهري بين الكاتب وجمهوره ظاهرة لم يسبق لها مثيل في تاريخ الأدب . في القرن السابع عشر كان الأدباء والقراء على وفاق تام ؛ وكان المؤلف في القرن الثامن عشر يتصرف في جمهورين كلاهما جمهور فعلي له ، وكان له الخيار في الاعتماد على أحدهما دون الآخر . وكانت الرومانتيكية في أوائل عهدها محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصريح بين الكاتب وقرائه ، يبعثها لهذه الثنائية في الجمهور ، وأعمدها على الأرستقراطية ضد البرجوازية ذات الزعة الحرة . ولكن بعد عام عام ١٨٥٠ لم تبق وسيلة لإخفاء التناقض العميق الذي تعارض به المذهب الفكري البرجوازي مع مطالب الأدب . وفي نفس الوقت أخذ يظهر في الطبقات الدنيا من المجتمع جمهور إمكن أن يتوقع أن يوحى له الكاتب بحقيقته ذلك أن الدعوة إلى مجانية التعليم والإلزام به كانت قد تقدمت بعض التقدم ، فابثت الجمهورية الثالثة أن منحت بعد قليل جميع الناس حق القراءة والكتابة . فإذا يفعل الكاتب ؟ هل يختار عامة الناس ضد الصنف ، فيحاول من جديد — في سبيل مصلحته — أن يخلق الثنائية في الجماهير ؟

هنا ما يبدو لأول وهلة فكان فيما يكتبه بعض الكتاب إحياء بجمهورهم الإمكانى ، يفضل الحركة الفكرية الكبيرة التي أضطربت بها أطراف المناطق البرجوازية من عام ١٨٣٠ إلى عام ١٨٤٨ . وكان هؤلاء الكتاب يصفون على جمهورهم الرضا الصوفي بما يمنحونه من اسم الشعب ، ومصدر السلام . ولكن مها يكن جهم له فلا يكادون يعرفونه هذا إلى أنهم — خاصة — ليسوا من سلالته . « فجورج ساند » (١) بارونة دوديفان و « فكتور هوجو » ابن قائد عام من قواد الإمبراطورية ؛ وحتى ميشليه (٢) — وهو ابن أحد أصحاب المطابع — كان بنوره جد بعيد من عمال مصانع الحرير في مدينة

(١) George Sand (١٨٠٤ - ١٨٧٦) بارونة دوديفان Dudevant ، كاتبة من كتاب القصة الفرنسيين . ومن قصصها « ليليا » و « إنديانا » و « غاديت الصغيرة » و « بحيرة الشيطان » . وقد تحدثنا عن هذه القصص ، ورمادها النفس والاجتهاد في كتابنا الرومانتيكية ، وفي الأدب المقارن في مواضع متعددة . وكان من بين مثاقها الشاعر الفرنسي « ألفريد دي موسيه » ومن أجلها كتب كثيراً من تصالده ، ثم لياليه الشهيرة .

(٢) Michelet (١٧٩٨ - ١٨٧٤) مؤرخ وكاتب فرنسي . أنظر لمنهجه الأدبي في التاريخ كتابنا الأدب المقارن ص ٢٣٠ - ٢٣١ . وكذا كتابنا الرومانتيكية ص ١١٣ - ١١٤ .

ليون أو من عمال النسيج في مدينة ليل . فاشترأ كتبهم — إذا كانوا اشتراكيين — هي نتاج آخر للمثالية البرجوازية . ثم أن الشعب خاصة كان موضوع بعض كتبهم أكثر مما كان الجمهور الذي أختاروه . وبما كان لوجود حظ قليلا أتيح لغيره من النفاذ إلى كل ميدان ، فهو أحد الأفراد القلائل ، بل ربما كان الشعبي الوحيد الحق من بين هؤلاء الكتاب . أما الآخرون فقد جلبوا على أنفسهم عداوة الطبقة البرجوازية ، دون أن يخلقوا لأنفسهم عوضاً عنها من بين جمهور العمال . ويكفي للاقتناع بذلك مقارنة مامنته الجامعة — وهي ذات طابع برجوازي — من أهمية للكتاب « ميشيليه » ، وهو ناثر الطبقة الكبيرة ويمثل عقيرتها المشروعة ، وكذلك مامنته تلك الجامعة « تين » (١) الذي لم يكن سوى متفني مهين ، أو « رينان » (٢) الذي يبين « أسلوبه الجميل » عن الأمثلة المتوقعة للاسفاف والقبج وقد تركت البرجوازية ميشيليه يكابد من خواطره غير المثمرة ، كأنه منها في مطهر لأجزاء فيه . « فالشعب » الذي كان قد أحبه ظل يقروء بعض الوقت ، ثم رمى به انتصار الماركسية إلى النسيان . وبالجملة : كان أكثر هؤلاء الكتاب ضحايا ثورة فاشلة علقوا بها سمعهم ومصيرهم . وليس منهم — فيما عدا هوجو — من ترك في الأدب أثراً يذكر .

وقد نكص الآخرون على أعقابهم أمام توجههم من تغير المجتمع ، إذ لو حدث هذا التغير لحوى بهم سريعاً إلى الأعماق ليفوضوا فيها كأنما شددت أعناقهم بأحجار . ولم تكن لتعوزهم الأعذار ، إذ لم تكن الفرصة قد حانت بعد لمثل تلك الدعوة ، ولم يكن يربطهم بالعمال أى رباط فعلى ، فلم تكن تلك الطبقة المهضومة مستطيعه أن تستفرقهم فيها ، إذ لم تكن تعرف حاجاتها إليهم ، وظلت عزيمتهم في الدفاع عنها في منطقة التجريد . وأياً

(١) Hyppolyte Taine (١٨٢٨ — ١٨٩٣) المؤرخ الكاتب الفيلسوف ، صاحب نظرية في النقد الأدبي شرحناها ونقدناها في كتابنا الأدب المقارن ، مع موجز لفلسفته العامة التي أثرت تأثيراً كبيراً في البرنانية والواقعية الأوروبية ، أنظر كتابنا السابق الذكر صفحات ٥٠ — ٥٨ ، ٢٣١ — ٢٣٧ ، ٣٦٢ — ٣٦٤ .

(٢) Renan (١٨٢٣ — ١٨٩٢) كاتب ومؤرخ فرنسي له كتب كثيرة منها : « حياة عيسى » و « مستقبل العلم » و « أصول المسيحية » و « التاريخ العام والمهج المقارن للغات السامية » . أنظر كتابنا السابق الذكر ص ٤٨ — ٤٩ .

ما كان إخلاصهم فقد جعلوا « يطلون » على أنواع من الشقاء ربما فهموها برؤسهم ، دون أن يحسوها بقلوبهم . وقد هبطوا دون طبقتهم التي أتعدروا منها أصلاً ، وسيطرت على أفكارهم ذكرى ثراء في العيش كان عليهم أن يحرموه على أنفسهم ، فكانوا على خطر تكون « طبقة من العمال ذات ملابس أنيق » على هامش طبقة العمال الحقيقيين ، تستهدف لأن تكون مربية لدى العمال ، مشنوءة من البرجوازية ، مطالبا مستملاة من الحدة والضعينة أكثر مما يملها الكرم ، فهي تقف أخيراً موقف العداء من هؤلاء [٤] وأولئك . هذا إلى أن في القرن الثامن عشر لم تتميز الحريات الضرورية التي يطالب بها الأدب من الحريات السياسية التي يتطلع المواطن إلى الحصول عليها . فبحسب الكاتب — ليكون ثاراً — أن يكشف عن طبيعة فنه في ذاته ويجعل من نفسه ترجاناً لمطالبة النظرية . فالأدب ثوري حين تكون الثورة التي في دور الإعداد ثورة برجوازية . إذ أن أول ما يكشفه ذلك الأدب من ذات نفسه يوحى بما له من علاقات بالديمقراطية السياسية . ولكن الحريات النظرية التي يدافع عنها الكاتب في مقالاته والقصص والشاعر لا تربطها صلة بالمطالب الملحة لطبقة العمال . فهؤلاء لا يفكرون في المطالبة بالحرية السياسية التي يتمتعون منها بحظهم ، مما تكن الأحوال ، والتي لا يعدو أن يكون الحديث عنها بمثابة تلاعب [٥] بهم . وماذا تفعل طبقة العمال بحرية التفكير في تلك الآونة ، على حين أن ما يتطلبونه جد مختلف عن هذه الحريات التجريدية . فهم يتطلبون تحسين حالتهم المادية ، ويتطلبون كذلك — على نحو أبعد عمقاً وأشد غموضاً — القضاء على استغلال الإنسان ، ومبرى — فيما بعد — أن هذه المطالب نفسها هي من جنس المطالب التي يفرضها فن الكتابة على ذويه إذا أدركوا أن فهم ظاهرة تاريخية محددة ، أي النداء العصري الخاص الذي يصدر عن الإنسان حين يقبل أن ينسجم مع منطق التاريخ ، يطلقه في صالح الجنس الإنساني كله ، متوجهاً به إلى أهل عصره جميعاً .

ولكن أدب القرن التاسع عشر كان قد تخلص من المذهب الفكري الديني ، ورفض — في الوقت ذاته — أن يحلم المذهب الفكري البرجوازي ، فأقام نفسه مستقلاً في مبدئه عن كل نوع من أنواع التشيع ، وبدا أحفظ بالسلبية الخالصة مظهرًا تجريدياً له . ولم يكن الأدب قد أدرك — بعد — أنه هو في ذاته المذهب الفكري ، فأفنى نفسه في توكيد استقلاله ، ولم يكن يجادله في ذلك الاستقلال أحد ومعنى ذلك أن ذلك

الأدب زعم أنه لا يميز موضوعاً عن موضوع ، وأنه يستطيع معالجة كل المواد على سواء . وليس من شك في أن الكاتب كان في استطاعته أن يكتب — يصاحبه التوفيق — في أحوال طبقة العمال ؛ ولكن اختياره لتلك الموضوع كان رهناً بالظروف ، وبالإرادة الحرة للفنان ؛ فيوماً يتكلم عن رجوازي ريفي ، ويوماً آخر يتكلم عن أجراء قراجطة . ومسبوكد «فلوير» — من وقت لآخر — وحدة الفكر والصياغة ، دون أن يستخلص من ذلك أية نتيجة عملية . وبقي فلوير — شأنه في ذلك شأن جميع معاصرة — مدينياً في تعريفه للجمال بما حدده وينكلمان (١) ولسنج (٢) منذ ما يقرب من قرن قبله ، وظل يقدم الجمال على أنه في مختلف أحواله عبارة عن التعدد في الوحدة . فكانت الغاية هي التمكن فنياً من تصوير الألوان المتغيرة في الشيء الواحد ، وفرض وحدة صارمة عليها عن طريق الأسلوب . وليس للأسلوب الفني سوى هذا المعنى عند الأخوين : «جونكور» (٣) : فهو عندهم طريقة خاصة لتوحيد المواد كلها وتجميلها ، حتى المواد الأكثر جمالاً . فكيف يستطيع أمرو ، إذن . أن يلزم إمكان وجود علاقة وثيقة بين مطالب الطبقات الدنيا ومبادئ فن الكتابة ؟ ويبدو برودون (٤) فريداً في تنبئه بتلك العلاقة ، وماركس

(١) Winckelmann (١٧١٧ - ١٧٦٨) عالم من علماء الآثار وكاتب ألماني . كتابه : «تاريخ الفن عند القدماء» أم ما ألف في عصره في موضوعه .

(٢) Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) كاتب ألماني ، وناقد متبحر . كتب في فن المسرح يقصد إلى خلق نوع جديد للفن ، ينتج عنه أدب وطني خالص ، يعتمد فيما يرى الكاتب على الكلاسيكية الفرنسية أولاً . ومن أشهر كتبه : «لاوكون» Laocoon باسم كاهن «أبولو» ، وفي الكتاب يفاضل بين الشعر وفنون التصوير والنحت ، وعنده أن الشعر يمتاز بصوره ذي الطابع الزماني ، لا المكاني ، فهو أكثر صلة بالحياة ، وهو على رأس الفنون : «يقدر ما تفضل الحياة لوحات الصور ، يفضل الشعر والرسم» . ونظرة هذه كانت ذات تأثير كبير في فلسفة الصورة عند الرومانتيكيين : أنظر كتابي : «الأدب المقارن» ص ٣٥٨ . ومقالاً في مجلة «الجملة» عدد أغسطس ١٩٥٩ .

(٣) Goncourt هما الأخوان : إيمون (١٨٢٢ - ١٧٩٦) وجول (١٨٣٠ - ١٨٧٠) . كاتبان فرنسيان من المدرسة الطبيعية ، وكانا يشتركان في المؤلفات . ومن قصصهما : «جرمي لايترو» و«رينيه مويرين» ولهما دراسات في فن القرن الثامن عشر . وفي فرنسا أكاديمية تحمل اسمهما .

(٤) Prudhon (١٨٠٩ - ١٨٦٥) من أتباع سان سيمون الذين كانوا أول النقاد لفلسفة اشتراكية في القرن التاسع عشر . وهم يدعون إلى مجتمع لا يعتمد فيه الفرد على ما يملك ، بل على ما يبدل من جهده . وهؤلاء على طرف النقيض من دعوة ماركس وكتاب «برودون» «للمنى» : «مبدأ الفن وجهه الإيجابية» (١٨٦٥) يقرر أن الفن يجب أن يخدم هذه المبادئ .

طبعاً ، ولكنها لم يكونا من الأدباء . فكان الأدب — ببقائه مستغرقاً في كشفه عن أسئلته — هو في نفسه موضوع نفسه خاصة . ومرت بذلك فترة عكف فيها على الانطواء على نفسه ؛ فأخذ يجرب طرقه ، ويحطم قوالبه القديمة ، ويحاول تحديد قوانينه الخاصة عن طريق تجريدي ، ويصوغ قواعد فنية جديدة ؛ وتقدم بذلك خطوة خطوة نحو الأشكال الحالية للمسرحية والقصة والشعر الحر والنقد اللغوي . فلو أن الأدب كان قد اكتشف مضموناً خاصاً له لكان عليه أن يتخلص من التفكير في ذات نفسه ليستخلص قوانينه الفنية من طبيعة هذا المضمون . ولو أن المؤلفين اختاروا آنذاك الكتابة لجمهور إمكن أن لكان عليهم أن يوفقوا بين فهم وما يمكن أن تفتح له العقول من حولهم ، وذلك مما يتحكم في فهم على حسب المطالب الخارجية عنه ، لا على حسب جوهره الخاص به . ولو أن الكتاب نحو ذلك النحو لكان على الأدب أن يتخلى عن الأشكال الخاصة بالقصص والشعر ، بل وبإقامة الحجة ، ضرورة أنها لن تكون ميسورة لقراء لا ثقافة لهم ، ولبدأ الأدب ، وإحالة هذه ، مستهدفاً للوقوع في خطر الاستسلاب (١) .

ولهذا أرى الكاتب — عن طيب قصد — أن يمتن الأدب بالتوجه به إلى جمهور محدود ويقتصره على موضوع خاص . لكنه لم يتبين الشقاق الذي يقع بين الثورة الفعلية التي تحاول النشوء وبين الألاعيب المحددة التي يستسلم لها . وكانت جموع الدهماء هي التي تتطلع إلى الحكم هذه المرة ، وليست لهم ثقافة ، ولا تنافر لديهم أوقات فراغ ، فكل ثورة أدبية مزجومة تمنع في السمو بالنواحي الفنية تجعل كل المؤلفات التي تطالب بها تلك الثورة خارجة عن دائرة مقلودهم ، فتخدم بذلك النزعة الأجتماعية المحافظة .

كان بما لا مفر منه ، إذن ، عودة الكتاب إلى جمهور البرجوازيين . فقد يفخر الكاتب بأنه قطع كل علاقة تربطه بجمهور تلك الطبقة ، ولكنه — برفضه اتخاذ مكان له في طبقة دنيا — يحكم على تلك القطيعة أن تبقى في منطقة الرمية : إذ يظل يلعب دوره داخل طبقة البرجوازيين بمظهره في ملبسه وطعامه وأثاثه وعاداته ، ولكنه لا يمتثل في دورة تلك الطبقة . فالطبقة البرجوازية هي التي تقرأ له ، وهي وحدها التي تعوله ، ولها التصرف فيما ينتظره من مجد . وعبثاً ما يحاول الابتعاد منها لينظر إليها بحمة ، لأنه لو أراد

(١) الاستلاب *Aliénation* أن يكون الشيء غير نفسه ، بأن يستبد به الغير ، أو يستولى عليه فيسوله إلى غيرته .

الحكم عليها ، فعليه ، أولاً ، أن يخرج منها ، ولا مئيل له إلى ذلك الخروج إلا بتجربته
أحوال عيش طبقة أخرى وإحساسه بمصالحها . وبما أنه لا يحزم في ذلك أمراً ، فهو يحيا
مع نفسه في سوء نية ، لأنه يعلم ولا يريد . في الوقت نفسه — أن يعلم من أجل من يكتب .
ويتحدث الكاتب ماشاء عن العزلة ، وبدل أن يواجه التبعة في أمر الجمهور الذي اختاره
لنفسه عن موارد ، وبزعم أن المرء إنما يكتب لنفسه أو لله ، فيجعل من الكتابة مهنة
ميتافيزيقية ، أو صلاة أو محاسبة للضمير ، أو أى شئ آخر سوى أنها عملية اتصال
بالتاس . ومن المؤلف أن يشبه نفسه بمن يتخطه الشيطان من المس ، لأنه إذا كان
يتقايأ العبارات بدافع قاهر من الضرورة النفسية ، فهو — على الأقل — لا يوجد بها .
ولكن لهذا لم يمنعه من العناية باصلاح مايكتب . وهو بعيد كل البعد عن أن يريد الطبقة
البرجوازية بالسوء ، حتى إنه لا يجادل في حقها في الحكم . بل الأمر على النقيض من
ذلك . فقد أعترف لها صريحاً بذلك الحق « فلوير » ، إذ بعد ثورة « الكومون (١) » ،
ثاز في نفسه فزع خطير ، ففاضت رسائله بسباب مقذع ضد العمال [٦] . والفنان
الغائص في بيئته لا يستطيع إصدار حكم موضوعي عليها ، وليست موضوعات إستنكاره
سوى حالات نفسية لا أثر لها ، لذلك كان الكاتب لا يصل حتى إلى إدراك أن البرجوازية
طبقة أضطهاد ، وفي الحق لم يعدها قط ، طبقة من الطبقات ، بل جنساً من الأجناس
الطبيعية ، فإذا غامر بوصفها ، فلأنما يقوم به في عبارات مقصورة على حالته النفسية لا
تتعداها . وهكذا سار الكاتب البرجوازي والكاتب الرجيم (٢) على طريقة واحدة ،
لا فرق بينهما سوى أن الأول يصلو عن نفسية بريئة والثاني عن نفسية آتمة . عندما يصرخ
فلوير مثلاً بأنه « يسمى برجوازياً كل من يفكر في خسة » ، فإن تعبيره في تعريفه
البرجوازي تعبير ذاتي ومثالي ، أى في مدى ما يرى من خلود مذهب فكري يزعم هو
أستنكاره . ومن هذه الناحية ، قد أدى خطمة قيمة للبرجوازية ، إذ أعاد المتطرفين إلى
القطيع ، وكذلك القلقين في أمماتهم الأجنبية ، الذين هم على خطر المضى إلى طهقة
الهمال ، موهماً إياهم بأن المرء يستطيع — بما يأخذه نفسه من تهليل ذاتي — أن يسلب

(١) *La Commune* حركة ثورية استولت على باريس بعد رفع حصار البروسيين لها وثورة ١٨
مارس عام ١٨٧٢ — وانتهت بمسكرا جديد لباريس قام به الجيش النظامي في ٢٨ مايو من نفس السنة .
(٢) أنظر ملحق ص ٧١ رقم (١) .

البرجوازي — من حيث هو — كل ماله من صفات ؛ حتى إذا مارسوا في خلواتهم نوعاً من التفكير النبيل ، أستطاعوا أن يظلوا متمتعين بأموالهم وأمتيازاتهم في راحة من الضمير على حين لا يزالون يسكنون في مساكن البرجوازيين ، ويتمتعون بما يتمتع به البرجوازيون من دخل ، ويقشون النوادي البرجوازية ، إذ ليس كل ذلك سوى مظهر . فقد سموا على فئتهم بنبل عواطفهم .

وهذا يسرّ الكاتب لإخوانه حيلة تسمح لهم على أية حال بالأحفاظ براحة الضمير ، إذ أن سمو النفس له مجاله المفضل في ممارسة الفنون .

وخلوة الفنان زائفة من جهتين : فهي لا تشف عن علاقة حقيقية بالجمهور العام فحسب ، بل تشف كذلك عن تكوين جديد للجمهور من المتخصصين . ومادامت حكومة الناس والأموال قد تركت للبرجوازيين فقد انفصلت الهيئة الروحية من جديد من الهيئة الزمنية ، وشهد الناس بذلك ميلاد نوع جديد من طبقة الكتاب : فكان جمهور « ستاندال » يتمثل في « بلزاك » (١) ، وجمهور « بودلير » (٢) في بارباي دور فيلي (٣) ؛ وبودلير بدوره يمثل جمهور « بو » (٤) . وأكتسب النوادي الأدبية مظهراً مدرسياً غامضاً ، وأضحى حديث الأدب « فيها همساً في إجلال لا حدود له ، وجرت فيها المناظرة فيما إذا كان الموسيقى يحظى بمتمعة فنية من موسيقاه أكثر مما يحظى الكاتب من كتبه . وأضحى الفن مقدساً بقدر أنصرافه عن الحياة . بل إنه أستن نظاماً صار به الفنانون مجتمعاً من القديسين فكان القوم يمدون يدهم — عبر الأجيال — ليصافحوا

(١) Balzac (١٧٩٩ - ١٨٥٠) رائد الواقعية الأوروبية في الأدب ، ويطلق على مجموعة قصصه

اللمبة الإنسانية . وانظر كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

(٢) Baudelaire (١٨٢١ - ١٨٦٨) رائد الرمزيين ، وهو كذلك من كبار النقاد ، أنظر

مادام ص ٧١ من هذا الكتاب ، ثم انظر النقد الأدبي الحديث .

(٣) Barbey d'Aurville (١٨٠٨ - ١٨٨٩) شاعر ونقاد وكاتب من كتاب القصة

الفرنسيين .

(٤) Edgar Allan Poe (١٨٠٩ - ١٨٥٢) شاعر ونقاد أميركي ، به تأثر بودلير

تأثراً عريقاً .

« سر فانتس » (١) و « رابليه » (٢) و « دانته » (٣) ، منضمين لهذه الجماعة الشبيهة بجماعات الرهبان . فهذه الطبقة من الكتاب — بدلا من أن تكون هيئة منظمة فعليا محددة مكانيا — أصبحت مؤسسة وراثية ، أو ناديا كل أعضائه موتى إلا واحدا هو آخرهم تاريخيا ، يمثل الآخرين على الأرض ، وفيه تختصر المدرسة كلها .

وهؤلاء المحدثون في العقيدة الذين اختاروا لهم قديسين من أهل العصور السالفة لهم كذلك حياتهم المقبلة . وقد أدى الخلاف بين ماهو زمني وما هو روحي إلى تعديل بعيد الغور في فكرة الكاتب عن المجد الذي يتطلع إليه : ففي عهد راسين لم يكن المجد ثارا لكاتب مهضوم الحق بقدر ما كان امتدادا طبيعيا للفوز في مجتمع ثابت الدعام . ولكنه تحول في القرن التاسع عشر إلى وظيفة آلية لتعويض شامل . وهذه الكلمات الشهيرة : « ساكون مفهوماً عام ١٨٨٠ » (٤) ، « ساكسب قضيتي في الاستئناف » تدل على أن الكاتب لم يفقد رغبته في ممارسة عمل عالمي ذي أثر في نطاق مجتمع صحيح . وبما أن هذا العمل غير ممكن في الحاضر ، إذن لم يبق سوى اللجوء — في مستقبل غير محدود — إلى أسطورة التعويض الذي سيحدث من التوفيق بين الكاتب وجهوره ، على أن هذا كله ظل غامضا كل التموض : فليس من بين هؤلاء المولعين بالمجد من تسأل في أي نوع من المجتمعات سيتيسر له الحصول على جزائه . وحسبهم أن للعلم الحلم بأن أحفادهم سيفيدون بما يظفرون به من حياتهم في عالم لاحق أو غل في الشيخوخة من عالمهم ، فيكون ذلك ادعى لطيب بخاطرهم . وهكذا كان « بودلير » : وهو الذي لم

(٥) Cervantes (١٥٥٧ - ١٦١٦) مؤلف قصص أشهرها كتابه الخالد : دون كихوته ، وقد ترجم الجزء الأول منه إلى اللغة العربية . وكان لقصة دون كихوته ومفهمة المؤلف لها تأثير كبير في تطور القصة الأوروبية فيما بعد . وقد تضمنها « وشرحتنا » وجوه تأثيرها في كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

(٦) Babelais (ولد حوالي ١٤٩٤ ومات عام ١٥٠٣) النموذج الكامل لأصحاب النزعة الإنسانية في عصر النهضة الذين أرادوا الإفادة من الثقافة اليونانية في تجديد أفكار عصرهم ومطه الخلق والفلسفة . وهو طبيب وكاتب ، يث فلسفته في ثنايا قصصه المرحية . ومن قصصه الشهيرة « جار » « جانتوا » و « بانتاجرويل » .

(٧) Dante (١٢٦٥ - ١٣٢١) كاتب إيساسي إيطالي . شاعر يلمحسته الخالقة : الكوميديا الإلهية . وقد تضمنها « بيتنا » وجوه تأثرها بالثقافة الإسلامية على حسب أحدث البحوث في كتابنا : الأدب المقارن .

(٨) كلمة مشهورة لستغال .

يضيق ذرعاً بمواقفه المتناقضة ، فغالباً ما كان يضمّد جراح كبريائه باعتداده بما سيلاق من شهرة بعد موته ، على الرغم من اعتقاده في أن المجتمع قد دخل في فترة انحلال لن تنتهي إلا باختفاء الجنس البشرى .

كان الكاتب ، إذن ، ينتمى في حاضره إلى جمهور من المتخصصين ؛ وقد وقع — فيما يتعلق بماضيه — عقداً مع عطاء الموتى ؛ وأصنع لمستقبله أسطورة المجد ؛ فلم يهمل شيئاً في أمر أنزاع نفسه رمزياً من طبقته . فهو في الهواء ، غريب عن عصره ، مستوحش مستحق (١) لللعنة . وليس لكل الأدوار التي يطلبها سوى غاية واحدة : هى التحاقه بمجتمع رمزى ، له صورة الطبقة الأرستقراطية في النظام القديم ؛ وما لوف في التحليل النفسى أطوار التوفيق بين حالى الكاتب قديماً وحديثاً ، ولنا في الأفكار الفنية منه أمثلة كثيرة : فالمرضى الذى كان فى حاجة كى يهرب إلى مفتاح الملجأ ، قد وصل إلى اعتقاد أنه هو نفسه ذلك المفتاح . وكذلك الكاتب ، الذى كان فى حاجة إلى صلات الكبراء لى ينتقل من طبقته ، انتهى به الأمر إلى الاعتقاد بأنه قد تمثلت فيه طبقة النبلاء كلها ، وبما خاصة طبقة النبلاء أنها طفيلية ، فقد أختار الكاتب لحياته أسلوباً هو الفخر بأنه طفيل . وسيجعل من نفسه شهيداً للأستهلاك المحض . وهو كما قلنا ، لا يرى أية مساءة فى الانتفاع بأموال الطبقة البرجوازية ، ولكن على شرط إنفاقها ، أى تحويلها إلى أشياء لا تنتج ولا تفيد ، فهو يحرفها ، إذ أن النار تطهر كل شئ نوعاً من التطهر . هلبنا إلى أنه لم يكن دائماً على ثراء ، وهو فى حاجة إلى أن يحيا حياة طيبة ، ولذلك أسنن لنفسه حياة عجيبة : تجمع بين العسر والإتلاف ويقول فيها الاستهتار المقصود رمزاً لما حرّبه من كرم الجنون . ولا يجد خارج نطاق الفن نبلاً إلا فى ثلاثة فى الحب أولاً ، لأنه عاطفة غير ذات جدوى ، ولأن النساء — كما يقولون « نيتشه » — لعبة ، وفى الأسفار كذلك ، لأن المسافر شاهد دائم على ما يرى ، يمضى من مجتمع لآخر دون أن يظل أبداً . فى واحد منها ، ثم هو مستهلك غريب فى مجتمع عامل ، فهو بذلك صورة للطفيلية ذاتها ثم فى الحرب أحياناً ، لأنها استهلاك فسيح الجوانب للناس والأموال .

ويجد عند الكاتب ما كان فى المجتمعات الأرستقراطية من تهوين لشأن المهن : فهو

(١) أنظر كذلك هامش ص ٧١ من هذا الكتاب .

لا يكتفى ببقائه غير نافع — شأنه في ذلك شأن رجال الحاشية في النظام القديم — ولكنه يريد ، لو يستطيع ، أن يدوس بقدميه العمل النافع ، وأن يحطم ويحرق ويفسد ، مقلداً حرية الاستهتار من الأمراء الذين كانوا يمرون بمواكب صيدهم في حقول القمح الناضج . وكان الكاتب ينمى فيه هذه اللوابع الهدامة التي تحدث عنها « بودلير » في أقصوصه الثورية التي عنوانها : « الزجاج » (١) .

ومالبت أن أحب على الأخص الأدوات التي أسمى وصفها ، القاصرة عن أداء مهمتها ، أو التي لم تعد صالحة للاستعمال ، وقد غدت نصف مفقودة بمآلاته الطبيعية فهي صورة هزلية لصفة الآلية . ولم يكن من النادر أن يعد الكاتب حياته الخاصة أداة ينبغي أن تحطم ، وهو فاقدها على أية حال ، ويقامر بها ليخسر ، فكل من الخمر والأدوية السيئة صالح للوصول إلى غرضه . ومن الطبيعي ، إذن ، أن يكون الحال محصوراً في أنعدام النفعية آنعداماً كاملاً . وجميع المدارس الأدبية — منذ الفن للفن حتى الرمزية ، بما في ذلك الواقعية والبارناسية — متفقة على شيء واحد هو أن الفن أعظم صورة من صور الاستهلاك الخفض . فالفن لا يلقن شيئاً من المعلومات ولا يعكس أي مذهب في الحياة ، ويتحاشى ، على الأخص ، أن يكون خلقياً . فقبل أن يكتب ذلك « أندريه جيد » بوقت طويل ، كتب فلوير « وجوتيه » (٢) والأخوان « جونكور » و « رينار » (٣) و « موباسان » على طريقهم الخاصة قائلين : « بالعواطف الطيبة ينتج المرء الأدب الفتح » .

والنزعة الذاتية تدفع إلى المطلق ، وهو شبيه بالألعاب النارية [الصواريخ] التي تتلوى فيها القروص السود من كرم أدوائهم ونقائصهم لتتحرق فيها وهم — برقودهم في غور من أغوار العالم كأنه حجرة السجن الأنفرادي — يتجاوزون حلود هذا العالم ،

(١) في هذه القصص يحكي بودلير كيف استعصى هو بالغ زجاج ليصمد إليه من الشارع حتى الشقة التي يسكن فيها ، وكيف تحمل هذا البائع اليائس مشقة صموده . ولم يكن جزافاً إلا أن حلم بودلير زواجه في استهتار وخمزية ، كأنه يسخر به من البصر كله .

(٢) Théophile Gautier (١٨١١ — ١٨٧٢) شاعر وصفي وناقد فرنسي ، ومن

رواد مذهب الفن للفن .

(٣) Jules Renard (١٨٦٤ — ١٩١٠) من كتاب القصة الفرنسية الذين لهم شيء من

طابع الرمزية .

ويعمونه في ضغط يكشف عن « أماكن أخرى » وراء هذا العالم . ويدلوهم أن في قلوبهم خاصة غريبة تكفل للصور التي يرمونها أن تظل مجدية كل الجذب . وآخرون منهم يقيمون من أنفسهم شهوداً عدولاً على عصرهم ، ولكنهم يرفضون بالشهادة والشهود إلى معناها المطلق . ويتقدمون إلى السماء بصورة المجتمع المحيط بهم . فحوادث العالم — في ذلك الأدب — ذات مظهر موحد ، تبدو فيه أسيرة شباك الأسلوب الفني . فلها بذلك طابع الحيدة . فتبدو وكأنها « الوضع (١) بين أقواس » . فالواقعية هي نوع من « الوضع بين أقواس » . والحقيقة المستحيلة الوقوع تعود هنا إلى الخيال ، كما في قول بودلير : « حيلة مثل حلم من حجر » (٢) . والمؤلف — بوصفه كاتباً — ، والقارئ — بوصفه قارئاً — ليس كلاماً — بعد — من هذا العالم ، إذ نحول إلى نظرات تجريدية محضة ، وأصبحنا ننظران إلى الإنسان من خارجه ، محاولين أن يتخذنا في شأنه وجهة نظر الفراغ المطلق . ولكني أستطيع أن أعترف — بعد ذلك في هذا الوصف — أنخص خصائص الذاتية . وإذا كانت القصة التجريبية محاكاة للعلم ، ألم يكن من الممكن أن تصير نافعة مثل العلم ، فيكون لها مثله نواحي التطبيق الاجتماعية ؟

وينتمي المتطرفون — فرعاً من أن يستعملهم المجتمع — ألا تستطيع كتبهم تنوير القارئ حتى في شئون قلبه ذاتها ، فيأبون أن ينقلوا إليه تجاربهم ، ويصير العمل الأدبي ، في عاقبة أمره ، لا تبرير له كلية إلا إذا برى براعة مطلقة من جانبه الإنساني . ومرد ذلك أخيراً إلى الأمل في خلق أدب تجريدي هولب الرف والإسراف ، غير قابل : للارتفاع به في هذا العالم ، لأنه ليس من هذا العالم ولا يذكر بشئ فيه ، ويدرك أهله

(١) إشارة إلى عملية الوضع بين قوسين في أغلب الظواهرات لفيلسوف الألماني هوسرل . ويراد به عزل مقسوم من المضمونات الفكرية ، بحيث يمنح المرء بالنسبة له من اتخاذ أي وضع من أوضاع الوجود « فكل ما يوضع بين قوسين من الشيء موضوع الفكرة يبدو من جانب الشخص كأنه تطبيق للحكم » فالبدآن بينهما واحد في مسلك الوعي المطلق . وحيداً الوضع بين أقواس يطبق خاصة في دراية الظواهرات عل العالم الموضوعي في جلته . وهذا المبدأ لا يلقى شيئاً من العالم ، ويدع لنا مجال الاحتفاظ بمقتادنا النفسية . ووفقاً بينه وبين الشك الديكارتي الذي يمد زائفاً كل شيء يصطلح تصور أقل شك فيه ليحاول إقناعنا بأن مانده حقيقة ليس سوء وهم .

(٢) البيت الأول من قصيدة : الجبال « لبودلير في ديوانه : أزهار الشر ، وترجمته :

« أنا حيلة أيها الفنانون ، مثل حلم من حجر » . أنظر :

Baudelaire : «*Fleurs du Mal* XVII»

أن الخيال هو الحاسة المجردة من كل قيد ، ووظيفتها جحود الواقع ، وموضوع الفن فيه مبنى على أساس تقويض العالم. وهنا نزعة التصنع البالغ أشده كما عند «دزسانت» (١). وهنا كذلك اضطراب الحواس اضطراباً له قواعده ، وأخيراً هدم اللغة هدماً منظماً ؛ ثم هناك كذلك الصمت ، صمت من ثلج ، في مؤلفات «مالارميه» — أو صمت «مسيو تست» (٢) الذى يعد كل نوع من الاتصال بالآخرين رجساً .

والحد الأقصى لهذا الأدب الراق الزائل هو العلم ، هذا هو حده الأقصى وجوهره الخالص : إذ أن السلطة الروحية الجديدة فيه ليس فيها شئ إيجابى ، بل هى جحود كلى للسلطة الزمنية . فى العصور الوسطى كانت السلطة الزمنية غير جوهرية إذا قيست بالروحية ، ولكن حدث العكس فى القرن التاسع عشر : فكانت الشئون الزمنية فى المكانة الأولى ، والروحية طفيلية غير جوهرية تحاول أن تستهلك الزمنية وتأتى عليها ؛ إذ ترى إلى جحود هذا العالم أو استهلاكه ، أو جحوده فى حين استهلاكه . كان «فلوير» يكتب ليتخلص من ضيقه بالناس والأشياء ، فتحاصر عبارته الموضوع ، وتوقعه فى فخها ، وتفقد الحركة ، وتقسم أوصاله ، وتثقل عليه منافذها ، وتحتجر فتحجره معها ، فهى عياء صماء لا شرايين فيها ، وليس بها نفس من أنفاس الحياة ، ويفصلها من الحملة التى تلبها صمت مطلق ؛ وهى تهوى فى فراغ أبدى ، وتجتذب معها فريستها فى ذلك المهوى الذى لانهية له . وتمحى كل حقيقة — عقب وصفها من قائمة الإحصاء ، ليتبعها بالحقيقة التالية . وليست الواقعية شيئاً سوى هذا الطراد المجد الحزين . فقصد أحبابها الأول هو طلب الراحة . وحيثما مرت الواقعية لا يثبت على أرضها عشب . وفكرية القصة الطبيعية تستحق الحياة ، وتستبدل بالعمل الإنسانى فى أنواع من الآلية ذات اتجاه واحد . وقلمها يكون لهذه الفكرية سوى موضوع واحد هو الأكلال البطلى لإنسان ما . أو لمشروع ، أو لأسرة ، أو لمجتمع ؛ ومن الختم أن تنهى إلى العلم

(١) «دزسانت» Des Esseintes بطل قصة : «وبالمكس» A. Rebours التى ظهرت عام ١٨٨٤ لكاتب القرنين وينانس Huxmans (١٨٤٨ - ١٩٠٧) وهو فيها زمنى . ويظهر هذا يمثل عقلية الانطوائيين فى ملكه (أنظر هامش ٧١) . فهو مزق الأعصاب ، يفقد شغافه فى نحية الترف البعيد من الإغراق فى التكلف ، ثم فى التهورات ، ويريد إزهاقه حتى يصاب بالجنون . ويرى أن ثقافته ودراساته قدرته إلى الإنلاس واليأس ، فلم يبق له ملجأ سوى الحقيقة .

(٢) أنظر هامش ص ٣٩ من هذا الكتاب .

المخض . فالطبيعة فيها في حالة اختلال من توازن الإنتاج ، يعالجها الكاتب ليزيل هذا الاختلال ، كى تعود إلى توازن القضاء بالقضاء على ما يواجهه المرء من قوى . وعندما يصف لنا الكاتب فوز شخص طموح ، لا يكون هذا سوى مظهر من المظاهر . وشخصية « الصديق الجميل » (١) لم تستول على حصون البرجوازية عنوة ولكنها تشبه الثقل في الماء ، لا يشاهد صعوده بسوى التحلل والنوبان . وعندما أكتشفت الرمزية العلاقة الوثيقة بين الجمال والموت لم تفعل سوى أن بهنت صراحة ، على موضوع أدب نصف القرن كاملا ، فهناك جبال الماضي ، لأنه لم يعد له وجود ، وجبال القتيات المختصرات ، والأزهار الذابلة ، وهناك جبال فيما ينقرض ويتآكل : مثل الأطلال ، وهى الدرجة المثلى للاستهلاك ، وكذلك المرض المبير ، والحب الفتاك ، والفن القاتل ، فالموت في كل مكان : أمامنا وخلفنا ، حتى في الشمس وعطور الأرض ، وما فن « موريس باريس » (٢) « إلا تأمل في الموت : فلا يكون الشئ جيلا إلا إذا كان « قابلا للاستهلاك أى أنه يبقى في حين يتمتع به .

والوحدة الزمنية التى تناسب — على الأخص — مع مثل هذه الملامى الملكية إنما هى اللحظة ، لأنها تمر ، ولأنها في نفسها صورة الأبدية ، وهى بمثابة جحود للزمن الإنسانى ذى الأبعاد الثلاثة من ناحية العمل والتاريخ . والحاجة ماسة إلى زمن طويل للبناء ، ولكن لحظة واحدة كافية لأن يلقى بكل شئ إلى الأرض . حين ينظر المرء — على ضوء هذا الإدراك — في إنتاج « جيد » لا يستطيع أن يقاوم فكرته في أنه إنتاج يختص به الكاتب المستهلك . وماذا يكون ذلك الأدب الذى لا مقابل له إذا لم يكن وليد قرن مثلت فيه الطبقة البرجوازية دورها ، مع تحكم مؤلف من السراة المتحطلين . ومن

(١) الصديق الجميل **Le Bel Ami** لقب الشخصية الأدبية جورج دوروا **Duroy** بطل قصة : **Bel Ami** لموباسان ، نشرت عام ١٨٨٥ ، وهو شخصية وصولية ، يصل بعد حياة بائسة إلى عيشة الترف عن طريق صنوف من الحب شائنة ، ويستر قفره في الثقافة بحسارته ، ويبيد في وصوليته عقلية جافة وخلقا شرسا لا يرحم . ويقول موباسان إنه هجا في قصته هذه البيئة الصحفية والسياسية والترفيه في عصره .

(٢) **Maurice Barrès** (١٨٦٢ — ١٩٢٣) ولوع بالتحاليل النفسية ، ووصف ذاته ، ثم وصف الطبيعة والورق في قصصه . ومن أهم قصصه : « من الدم » و « الفلذ والموت » و « عو القواطين » وكان عضوا في الأكاديمية الفرنسية .

المدهش أنه يستعمل أمثله لشخصياته من الاستهلاك : فليلو كيت (١) يسلم قوسه ،
والثرى ذو الآلاف مبهر غاية التبذير في أوراقه المالية ، و « برنار » يسرق ، و « لافكاديو » (٢)
يقتل ، و « مينالك » (٣) يبيع أثاث منزله .

وتمضى هذه الحركة الهدامة إلى غايتها القصوى : فسيكتب بريتون (٤) بعد عشرين
عاماً يقول : « أبسط مظهر للعمل السريالى هو النزول إلى الشارع بمسدس في اليد ،
وإطلاقه على الجمهور على سبيل الصدفة ، وبقدر ما استطاع » . وهذه في نهاية الشوط
لمراحل طويلة منطقية في تتبعها : ففي القرن الثامن عشر كان الأدب جحوداً ، وفي
حكم البرجوازية أنتقل إلى حالة السلب المطلق الذى أضفى عليه — خطأ — صفات
الافتقار (٥) ، فأصبح طوراً من أطوار الإبادة متبعداً براقاً . وقد كتب أيضاً « بريتون »
« لا يولى السعير بالى عناية كبيرة ... لكل ما ليست غايته ثلاثى الفرد ليصير داخله
مشرقاً في عني ، بحيث لا يكون هذا الإشراق روحاً من الثلج بقدر ما هو روح من نار » .
ولم يبق في النهاية للأدب إلا مصارعة نفسه بنفسه . وهذا هو ما قام به باسم السعيرالية :
فقد كتب الكتاب سبعين عاماً بقصد استهلاك العالم ، ثم كتبوا بعد عام ١٩١٨ بقصد
استهلاك الأدب : فأصرفوا الإصراف كله في التقاليد الأدبية ، وفي استعمال الكلمات ،

(١) ليلو كيت *Philoctète* يقصد المؤلف هنا قصة نشرها أندريه جيد عام ١٨٩٩ ، وهي تصور حول
أسطورة فليو كيت أحكم الزمات في حرب طروادة ، وقد أصيب ببعض سهامه هو نفسه ، فنحن نجرحه
حتى تركه أصحابه يائساً ، وبعد عشر سنين يعلم اليونانيون أنه لانجاة من حرب طروادة إلا يساهم فليو كيت ،
فيلعبون إليه ، وقد نجح بمجزئة . ويتخيلون كي يسمح أعضائه الذين جبنوه . وقد ألفت من قبل
مترجمات عديدة في الموضوع ، أوها مسرحية لسوفوكليس تحمل نفس الاسم . ولكن أندريه جيد يتخذ من
الموضوع دعاية لخلق الذى يطور على قطع كل علاقة للمرء بفنائه ، حتى يعيش في سلام وروحي تام . وقصته في
صورة حوار بالغ الملى في بلاغته .

(٢) لافكاديو بطل قصة : كهف الفايكان *Cave du Vatican* ظهرت عام ١٩١٤
— ونها يظل البطل الفكرة التي اشتهر بها في أدبه أندريه جيد ، وهي البطل المحامي أو الذى لا يمر
فيأتي بجرائم ليس لها مبرر سوى الاستجابة لثقة . ويقتل صاحبه في أثناء السفر برمي من نافذة
القطار ...

(٣) أنظر هامش ص ١ .

(٤) من أسما حركة السعيرالية ، أنظر هامش ص ٣١ ويصعدت به المؤلف كثيرًا .

(٥) أى الصفات الإلهية .

فصاروا يلقون ببعضها ضد بعض لتنفجر . وغدا الأدب — بوصفه وجوداً مؤكداً . مطلقاً — غلو نفسه ، وبلغ أقصى درجات استحقاقه لوصفه الأدبي ، فاستحكت بذلك العقدة .

وفي نفس الوقت كان الملم الأكبر للكاتب هو تقرير عدم مسئوليته ، مقلداً بذلك طيش الأشراف في الطبقة الأرستقراطية الميلاذ . فبدأ يوضع حقوق العبقرية لتكون بديلاً من الحق الإلهي في عهد الملكية المستعبدية . والجمال عنده هو الترف في أقصى حدوده ، وهو أكده من حطب يحترق ، ذو لب يضئ ويأتي على كل شيء ، ويتغذى بكل أشكال الفناء والهدم ، وخاصة بالعذاب والموت ، ولذلك كان الفنان بمثابة الكاهن لذلك الجمال ، وله باسمه حتى المطالبة بما هو من طبيعة الجمال ، وحق إثارة شقاء أقاربه عند الحاجة . أما الكاتب نفسه فإنه يحترق منذ زمن طويل ، وقد صار رماداً . والحاجة ماسة إلى ضحايا آخر لتغذية الالهيب ، وخاصة من النساء ، فانهن سيترن عذابه ، فيجازيم جزاء وفاقاً ، إذ يتمنى أن يسبب الشقاء لكل ما يحيط به . فإذا أخوزته الوسائل لإثارة أنواع البلاء ، أكتفى بقبول القرايين . وهناك المعجبون به والمعجبات ، يحرق قلوبهم وينفق أموالهم بدون شكران ولا عذاب من ضمير . روى « مورييس ساكس » (١) أن جلده لأمه ، وكان لهذا الحد بأناطول فرانس ولوع وإعجاب أنفق ثروة طائلة في تأثيث مسكنه المسمى « فيلا سعيد » (٢) . وخين مات قال أناطول فرانس في تأييده : « كان مولفاً بالأثاث ! يا للخسارة ! » . وعمار من الكاتب الكهنوت في أخرواده على أموال البرجوازي ليحيلها إلى دخان . وفي الوقت نفسه يسمو بنفسه عن كل مسئولية : وأمام من يكون مسئولاً ؟ وباسم أى مبدأ ؟ لو كان عمله يهدف إلى البناء . لمكنت محاسن . ولكن بما أن عمله يقوم على الهدم المحض ، فإنه يستعصى على الحكم .

وفي نهاية القرن ظل في هذا كله نوع من الاختلاط والتناقض . ولكن في عهد الستينيات — حين استثار الأدب نفسه إلى أقطار القتل — يشاهد المرء أن الكاتب تبع سلسلة من مزاعمه ، سلسلة منطقية ، إذ يقرر صراحة مبدأ براعته الكاملة من كل مسئولية .

(١) Maurice Sachs كاتب معاصر .

(٢) اسم فيلا التي كان يسكنها أناطول فرانس .

حقاً لم يوضح الكاتب أسباب هذه البراءة ، بل أحتجى في أدغال الكتابة الآلية (١) . ولكن الدواعي واضحة . فأرستقراطية الكتاب الطفيلية استهلاكية محضة ، وظيفتها الدأب على إحراق أموال مجتمع عامل منتج ، ولذا لا يمكن أن تقر بإمكان حاكمها أمام المجتمع الذى تهده . وبما أن هذا المدم المنظم لا يتجاوز مطلقاً حدود العار ، فعنى هذا فى حقيقة الأمر أن الواجب الأول للكاتب هو إثارة العار ، وحقه الذى لا يمارى فيه هو إراؤه من نتائجه .

وقد تركت الطبقة البرجوازية الأمر يسير فى مجراه ، مبتسمة لهذا الطيش ، ولا يعنىها فى كثير أن يحترقها الكاتب : فهذا الاحتقار ليس له أثر يذكر ، مادامت هى جمهوره الوحيد ، وهو لا يتحدث إليها ، وهى موضع سره . وتلك صلة توحد ما بينها . توحد ما بينها . وحتى لو حظى بالتوجه إلى الشعب ، فأى خطر يخشاه البرجوازيون منه فى احتمال إثارة الدهماء حين يشرح لهم أن البرجوازي مسف فى تفكيره ؟ هذا ، ولا يحتمل قط أن تستطيع قضية الاستهلاك المحض أن تحدد الطبقات العاملة . ثم إن البرجوازية تعلم حق العلم أن الكاتب منغم خفية إلى حزبها : فهو بحاجة إليها لتبرر فنه فى عداوته ومعارضته ؛ ومنها يتسلم الأموال التى يسلكها ، ويتمنى المحافظة على النظام الاجتماعى ليستطيع أن يشعر بأنه مستلب ، وبالأخصار : هو متمرد وليس (٢) بثائر .

وتصل البرجوازية إلى بغيتها بهؤلاء المتمردين ، حتى ليصل بها الأمر أحياناً إلى أن تجعل من نفسها شريكاً لهم فى الحرم : إذ من الخير لها حصر قوى الإنكار والمجود فى

(١) الكتابة الآلية *L'écriture automatique* وسيلة الكتابة عند الغلاة من السيريين . يدعون فيها إلى أن يحاول الكاتب أن يكون فى حالة سلبية مأسكن ، ثم يلقى بما يتوارد على ذهنه على الورق ، دون تفكير فى موضوع خاص ولا فى صياغته . وذلك لإثارة اللاشعور . والاعتراف من صغاله إلى لاتنتهى . وفيها يتخذ الأدب بمثابة تجربة للكشف عن عجائب اللاشعور . ولا يشع المجال هنا لشرح فلسفتهم . انظر :

M. Carrouge: A. Breton et les Données et Fondamentales du Surréalisme, P. 125 — 189.

(٢) المتمردين يكون يطلب المنظمة الخامسة ضد منظمة الأمة أو الوطن أو الطبقة التى ينتمى إليها المتمرّد . أما المتمرّد فعنّى مطلب تغيير النظام إلى ما هو غير فى نظر الثائر باسم مصلحة الوطن أو القومية أو الخير . الذى يشمل فئة ينتمى إلى الثائر إليها . وفى مسكان آخر يميل المتمرّد فى أنه لا يقر المتمرّد ، ولكن الثورة مشروعة . انظر **J. P. Sartre : Situations, III, Le Mythe de la Révolution**

فن لا طائل من ورائه ، وفي تمرد لا أثر له ، لأن هذه القوى — لو كانت حرة — لاستطاعت أن تكون في خدمة الطبقات المهضومة الحق ؛ ثم إن القراء البرجوازيين يفهمون ما يدعيه الكاتب من محاربة الإنتاج الأدبي . فبينما تلك البراءة في نظر الكاتب هي لب دعوته الروحية ذاتها ، ومظهر البطولة لقطيعته لكل ماهو زمني ، إذ البرجوازيون يعملون العمل الخاطئ عملاً في جوهره لا مضرة فيه . بل هو مسلاة ؛ وربما يفضلون أدب « بور دو » (١) « وبورجيه » (٢) ، ولكنهم مع ذلك لا يرون بأساً في وجود كتب لا فائدة فيها تصرف العقل عن المشاغل الحادة ، فهي لم فرصة للراحة هم في حاجة إليها للاستيعمام . وهكذا يجد الجمهور البرجوازي أيضاً وسيلة للارتفاع بالعمل الفني حتى في حالة إقراره بأن ذلك العمل لا يستطيع الانتفاع به في أمر من الأمور . ونجاح الكاتب مبني على سوء الفهم بينه وبين البرجوازيين . فن الطبيعي — وقد طاب له أن يظل منكوراً — أن يخطئ قراءه في فهمه . ومادام الأدب على يديه قد أصبح ذلك الحود التجريدي الذي يأكل بعضه بعضاً ، فعليه أن يتوقع من الآخرين أن يتسموا الأقدح ما يوجه لهم من شتائم ، قائلين : « ليس كل هذا سوى أدب » . وما دام الأدب جحوداً خالصاً للمؤلية الحادة ، فعلى الكاتب أن يستسغ من الآخرين عدم اعتدادهم بحديثه . وعلى ما في أكثر كتب العصر من إيغال في الزعة الإنكارية وعلى ما يصنعها من عار ، يرى البرجوازيون مع ذلك أنفسهم فيها دون وعي كامل منهم . ذلك أن الكاتب — مهما يبذل من جهد في وضع حجاب بينه وبين قرائه — لا يفلت أبداً إغلافاً كاملاً من شباك تأثيرهم . والكاتب برجوازي مبطل الخواطر ، يكتب لبرجوازيين دون أن يعترف بأنه يكتب لهم ؛ ولذلك يستطيع أن يطلق أشد الأفكار جنوناً ، فليست الأفكار غالباً سوى فقاعات تتولد على سطح عقله ، ولكن تخونه القواعد الفنية ، لأنه لا يراعها بنفس الدرجة من الحاسة ، فهي تغرب عن اختيار أعق وأصدق ، وعن ميثافيزيقية غامضة ، وعن علاقة صحيحة بالمتجمع المعاصر . فلها يكن هناك من إسفاف ، ومهما يكن الموضوع الذي اختاره مشوياً بمرارة الأسمى ، فإن قواعد القصة الفنية في القرن التاسع عشر تعطى الجمهور

(١) أنظر هامش ص ١١٥ .

(٢) Paul Bourget (١٨٥٢ - ١٩٣٥) كاتب وناقد وعضو الأكاديمية الفرنسية . ومن تصفه : « الطليد » و « أباطيل » و « الفز القاسي » و « شيطان الظهيرة » . ويحيى بتعليق شخصياته الأدبية في قصصه ؟

الفرنسي بصورة مطمئنة البرجوازية . وحقا ورث كتابنا هذه القواعد ، ولكن يرجع إليهم الفضل في البلوغ بها درجة الكمال . وقد أتفق ظهور هذه القواعد الفنية في نهاية العصور الوسطى مع ظهور أول وعى للتفكير عرف به المؤلف فنه . فقد كان المؤلف يخشى أول الأمر دون أن يظهر على مسرح الحوادث ، ودون أن يفكر في وظيفته ، لأن موضوعات قصصه كانت كلها تقريباً من أصل شعبي ، أو أجناعي على أية حال . فكانت مهمة الكاتب مقصورة على وضعها فيما يكتب . وبحكم الطابع الأجناعي لمادة أدبه ، ولسبق وجودها في المجتمع ، عهد إليه بدور الوسيط . وكان في تلك الوساطة تبرير كاف لقيامه بدوره ، فكان هو الذي يعرف أحسن القصص ، ولكنه بدل أن يحيا شفوياً كان يعرضها كتابة . وقليلاً كان يخترع ، وإن كان يتألق في عرضه فكان بمثابة المؤرخ لما هو خيالي . وحينما شرع يصوغ ما ينشره من قصص خيالية يعتقد أنها المجتمع ، استشف نفسه فيما نشر ، فاكشف — في وقت واحد — عزله عن المجتمع عزلة تكاد تكون آتمة وعجائية عمله ، كما اكتشف جانب الذاتية في الخلق الأدبي . ولكن يلهي ما اكتشف عن جيون الآخرين وعن جيونه هو ، ثم لكي يبنى أساساً لحقه في الكتابة ، أراد أن يضيئ على خيالاته مظهر الحقيقة . وحينما أعوزته القدرة على الاحتفاظ لهذه الحكايات بالكثافة القريبة من كثافة المادة — وكانت تلك خاصية من خصائصها حين كانت تصدر عن خيال المجتمع — كان أقل ما يلجأ إليه تظاهرها بأنها صادرة عن غيره فأصر على إصدارها بوصفها من الذكريات ، فجعل نفسه ماثلاً في كتبه عن طريق رواية تقليديين رواوا القصة شفوياً له ، على حين تخيل لهم شهوداً يمثلون جمهوره الواقعي وذلك مثل أشخاص الديكامرون (١) الذين يقرؤون — بحالة نعيم الزماني — قرأ عجباً من حال الكتاب ، ويقوم هؤلاء الأشخاص على التعاقب بدور الرواة والشهود والنقاد . وهكذا كان أولاً عهد الواقعية الموضوعية المتنافزة ، حيث كان قد قصد بكلمات القصة مسميات الأشياء نفسها ، وحيث كان العالم مادة هذه القصص . ثم أحببه جهد المثالية الأدبية ، حيث لم يكن للكلمة وجود إلا في فم واحد ، أو في شاة قلم ، وحيث تبدل الكلمة بمادتها على متكلم تشهد بوجوده ، فكان جوهر القصة الذاتية التي تترك

(١) Decameron وهي مائة قصة لقاص الإيطالي بوكاتشيو ، كتبت حوالى عام ١٣٥٥ م ويحكى عشرة من الفتيان في عشرة أيام . في كل يوم ، إذن ، عشر قصص .

العالم وتحيله إلى فكرة . وبعد أن كان مؤلف القصة يدع القارئ يتصل اتصالاً مباشراً بالموضوع ، أصبح على وعى ببلوره في وساطته ، وتمثل تلك الوساطة في رواية خيالي . ومنذ ذلك الوقت كان لكل قصة تقدم للجمهور — خاصة رئيسية هي أنها — قبل تقديمها — وليدة تفكير ، أى أنها مرتبة منظمة مهذبة مصفات ، وبعبارة أوضح : لا تترأى إلا من خلال الأفكار التى كونها الكاتب عنها ؛ بعد حلوثها . ولذا كان مألوفاً أن يظل زمن الملحمة — التى هى وليدة مجتمعتها — هو الحاضر ؛ على حين أن زمن القصة يكان يكون دائماً هو الماضى . ومنذ « بوكاتشيو » إلى « سرفانتس » ، وحى القصص الفرنسية في القرن السابع عشر والثامن عشر ، تعقدت القصة وأصبحت متداخلة المسالك أو ذات أدراج ، لأنها جمعت في طريقها ما جعلته جزءاً من تكوينها من تكوينها من الهجاء والخرافة ومن الصورة [٧] فظهر مؤلف القصة في الفصل الأول يعلن قراءه ويستجوبهم ويعلمهم ، مؤكداً لهم حقيقة قصته ؛ وهذا ما أسميه الذاتية الأولى ثم يتوسط أثناء سير القصة أشخاص في المرتبة الثانية التتى بهم الراوية الأولى ، فيقطعون مجرى الحدث الأصلي ليقصوا ما أسميه الخاصة بهم . وهذه هى الذاتية الثانية ، ومردّها في أرتكازها وقوامها إلى الذاتية الأولى . ويلدأ تمر بعض الحوادث مرة ثانية [٨] خلال أفكار وأفهام في المرتبة الثانية . هذا ، ولا تغمر الحوادث أبداً القراء ، فإذا كان الدهشة قد عرت الراوية من الحوادث التى خلقها لنفسه ، فإنه لا يوصل هذه الدهشة إلى قرائه بل لا يزيد على أن يخبرهم بها . أما مؤلف القصة فإنه مقتنع بأن الحقيقة الوحيدة في كلامه هى أن يقول ، وأن يحيا في عصر مهذب ، قام فيه كذلك فن للحديث ولذلك يدخل في قصته محدثين ليبرر ما يحكى من قول ؛ ولكن بما أنه يصور بالقول أشخاصاً وظيفتهم الكلام ، فهو لا ينجو من الدور الفاسد [٩] .

حقاً قد وجه مؤلفو القرن التاسع عشر جهودهم إلى حكاية الحادثة ، محاولين أن يردوا إليها جزءاً من جلستها وسورتها ، ولكن أكثرهم أتبع في الفن القواعد المثالية التى تتلائم مع المثالية البرجوازية كل الملائمة . وبعض مؤلفين غير متشابهين فيما بينهم ،

أمثال « بارنى دورفيل » و « فرومينتين » (١) لا يتفكون عن استخدام تلك القواعد ؛ فتلا يجد المرء فى قصة « دومينيك » ذاتية أولى هى العباد لذاتية ثانية ، وهذه الأخيرة هى عماد القصة . وأوضح ماتكون الطريقة مظهرأ عند « موباسان » ، فبنية قصصه الصغيرة لا تكاد تتغير . يظهر أولاً أمامنا شهود القصة . وهم — عادة — مجتمع مرج ذورونق ، جلس أعضاؤه فى حجرة استقبال عقب العشاء . فهو الليل الذى يقضى على كل شئ من جهد وعاطفة . ينأى فيه المهضومون كما ينأى المتمردون ، فالعالم ملتف فى كنفه ليتنفس التاريخ . وتحت كرة من نور الصباح محوطة بالفناء ، تظل هذه الصفوة ساهرة مشغولة بشعائر حفاظتها ، فإذا كانت بين أعضائها مكائد — أو أنواع حب أو حقد — لم يحدثنا عنها أحد ، لهذا إلى أن الرغبات وسورات الغضب قد سكنت فيها بينهم : فهؤلاء الرجال والنساء مشغولون بالمحافظة على ثقافتهم ومظاهر عاداتهم ومراعاتهم لقروض الأدب . وهم صورة للنظام أمتنع ما يكون : هدوء الليل وسكون العواطف . كل شئ يرمز إلى البرجوازية المستقرة فى نهاية القرن ، تلك البرجوازية التى لم تكن تفكر فى حلول شئ ما ، والتى كانت تعتقد فى أبدية النظام الرأسمالى . وأنداك يقدم لنا الراوية ، وهو رجل متقدم فى السن « رأى كثيراً ، ووعى كثيراً » ؛ وهو فى تجربته محترف : طيب ، أو رجل حرب ، أو فنان أو « دون جوان » . وقد وصل فى الحياة إلى لحظة تقضى فيها الأسطورة — المرحية الجانب الميسورة المثال — بأن من وصل إليها يكون متحرراً من أهوائه ، ينظر إلى ماسبق أن تعرض له نظرة المتسامح المفيق . وقلبه هادئ كالليل ، قد تخلص من أثر التاريخ الذى يرويه ؛ فإذا كان قد قامى منه ، فإنه صاغ من غدايه شهداً ، فهو يعود إليه ناظراً إليه بعين الحقيقة ، أى فى شكله الأبدى . حقاً كان هناك اضطراب ، ولكنه انتهى منذ عهد طويل . فقد مات لاعبو أدواره . أو تزوجوا ، أو سلبوا . وهكذا يكون ما يحكى من مغامرة مثار بليلة قصيرة الأجل

(١) Fromentin (١٨٢٠ — ١٨٧٦) ، وغير قصصه هى قصة « دومينيك » التى يشرح إليها المؤلف ، وهى قصة تحليل نفسى لشخصياتها . وقد نشرت عام ١٨٦٣ . ويطلقها « دومينيك » التى يحكى القصة ، وقع فى « حب مادلين دورسيل » التى كانت زوجة الألفريد دى نيفر . ويرى « الحب » ويريد أن يبق بجانبها ، ويكتشف لما من ذات نفسه . ويريد المرأة أن تواسيه ، ولكنها تكتشف أنها تحبه . تصترف له . وتقصيه عنها بهذا الاعتراف الذى كان عبء دون وصالحا لحرصها . ويرى « دومينيك » « فلان » فيتك باريس إلى مزرعته حيث يصبح عمدة القرية وزوجاً وأباً .

لاتلبث أن تتلاشى ، وهى مروية باسم التجربة والحكمة ، ومسموعة باسم النظام . والنظام فيها مسيطر ، يحتل كل مكان ، ينظر فيه إلى اضطراب قديم ثلاثى ، كما يظل الماء الراكد في يوم صائف محفظاً بذكري التجاعيد التى عبرت سطحه . على أنه هل كان هناك قط اضطراب ؟ قد يكون في إيراد ذكرى انقلاب مفاجئ يفرغ ذلك المجتمع البرجوازي . فالقائد والطبيب لا يفضيان بذكرياتهما في مادتها الغفل التلقائية ، وماهى إلا تجارب استخلصوا عصارتها . فهم يؤذنوننا منذ بدء حديثهم بأن قصتهم يمكن أن تكون ذات مغزى خلقى . وبذا يكون التاريخ تأويلياً ، غايته إنتاج قانون نفسى بناء على مثل من الأمثلة . والقانون على حد تغير « هينجل » هو الصورة الماددة للتغير . ثم أليس التغير — وهو الصورة الشخصية للأخذوة — في نفسه مظهرأ من المظاهر ؟ فالمرء في شرحه له يردف أثره جملة إلى سببه الكامل ، ويصير الأمر المتأجج متوقفاً ، والتجديد قديماً . ويقوم الراوى فيما يخص الأحداث الإنسانية بالدور الذى قام به عالم القرن التاسع عشر — على حد تغيير مايرسون Mayerson (١) — فيما يخص الحقائق العلمية ، إذ يرجع المختلف إلى الوحدة . وإذا أراد — نحن خبيث بن الحين والحين — أن يحفظ لقصته بطابع لا يخلو من الإقلال ، عادل — بعناية — بين العناصر الثابتة في التغير ، كما في قصص الأوهام العجيبة ، حيث يترك المؤلف للقارئ فرصة الظن في وجود نظام مسبب وراء ما لا يستطيع شرحه من أحداث ، به يمكن تأسيس نظام العالم على أسس عقلية . ولهذا يترك التغير منزلة اللاوجود لدنى مؤلف القصة الذى نشئ في هذا المجتمع المستقر . وهذا هو شأن الوجود عند « بارمينيد » (٢) وشأن الشر عند « كلودك » (٣) . وعلى فرض وجود الشر ، فلن يكون سوى اضطراب فردى في نفس لم تتلام مع بيتها .

فلم يقصد الكتاب إلى دراسة التغيرات الخاصة بالنظم الحزبية في داخل نظام دائم للتغير يمثل في المجتمع والعالم ، بل قصدوا إلى الإخلاد إلى الراحة الكاملة في الحركة

(١) فيلسوف فرنسي مات منذ قليل ، مؤلف كتاب **Réalités et Identités**

(٢) **Parménide** (من حوالي ٤٥٠ حتى حوالي ٤٥٠ ق.م) فيلسوف إغريقى . وفي قصيدته التى عنوانها « في الطبيعة » يرى أن العالم خالد ، واحد ، دائم الوجود غير متحرك .

(٣) **Paul Claudel** (١٨٦٨ - ١٩٥٥) (سياسى وكاتباً وشاعر كان منه أعضاء الأكاديمية الفرنسية) : هو ينتمى إلى جماعة الرمزيين ، وخاصة في أوائل إنتاجه الأدبى . وله شعر بدون وزن تقليدى .

الخيالية لنظام منزل نسيباً عن نظائره ، أى أنهم يرجعون إلى معالم تجريدية لتحديد هذا النظام . وبهذا يعرفونه في حقيقته المطلقة . وفي الختم المستقر — الذى يفكر في خطوط نظامه ويحتفل له بفروض المراسم المرعية — يثير المرء شبح الاضطراب في الماضى ويبعثه متموجاً رافقاً ، محلى بأنواع من الملاحاة بل العهد بها ، حتى إذا أخذ يثير القلق تجاه دفعة واحدة بعصاه السحرية ، واستبدل به درجات الأسباب والقوانين الأبدية . وفي هذا الساحر — المتحرر من التاريخ والحياة بما فهمه منهما — والمتعالى على جمهوره معارفة وتجاربه — نتعرف الأرستقراطى المطلق الذى تحدثنا عنه آنفاً [١٠] .

وإذا كنا قد أطلنا في الطريقة القصصية التي استخدمها « موباسان » ، فلأننا نجتوى على الأسس الفنية التي سار عليها مؤلفو القصة الفريسيون من معاصرة وأسلانهم المباشرين ومن آتى بعدهم . والرواية مائل فيها دائماً بلذاته . ومن الممكن أن يبلغ درجة التجريد ، بل غالباً مايكون غير مصرح به ، ولكننا — على أية حال — لانترك الحادثة إلا من خلال ذاتيته . وحتى حين ينفق كل الاختفاء لا يعنى ذلك أنه قد آتى به إلقاء الأداة غير الفعالة : بل لأنه أصبح شخصية ثانية للمؤلف الذى يرى به أحياله تتحول إلى تجارب على أوراقه البيض ، فلم يعد يصدر في كتابته عن نفسه ، بل يستوحى رجالاً باضحة هادئ المشاعر قد شاهد الحالات الروية . فواضح مثلاً أن « حوديه » (١) قد تملكه عقلية قصاص النواصي التي أكسبت أسلوبه خصائص اللوازم الشخصية المسلية التي يسترسل فيها الكاتب على بجميته ، وذلك طابع محبب في أحاديث التجمعات المرحية اللاهية ، فن تعجب ، إلى صغرية ، إلى استهزام ، إلى استيجواب لسامعيه : « واهأ ! ماأشد ماتطاب أمل تارتان ! أو تبري لسانا ؟ سأعده لك آلاف الأسباب » . (٢) ، وحتى الواقعيون من الكتاب الذين أرادوا أن يكونوا المؤرخين الموضوعيين لعصرهم ، يحفظون بالصورة العامة لهذه الطريقة ، أى أن في جميع قصصهم بيئة مشتركة ولحمة مشتركة ليست بالذاتية الفردية التاريخية لمؤلف القصة ، ولكننا الذاتية المثالية العالية لرجل التجربة . فالقصة ، أولاً ، مسبوقة في الماضى ، وهو ماضى ينفق به لوضع فاجعل

(١) Alphonse Daudet (١٨٤٠ - ١٨٩٧) من أشهر كتاب القصة القصيرة الفرنسيين .

(٢) هذه العبارة من قصة « تارتان دي تارتاسكون » Tartarin de Tarascon لألفونس

بين الحوادث والجمهور ، ثم هو ماض ذاتي معادل لذكريات الراوية ، وهو كذلك حاض اجتماعي ، لأن الأحداث ليست ملسكا للتاريخ بتركها بدون خاتمة هي في دور التكوين ، ولكنها ملك لتاريخ سبق أن انتهى .

وإذا كان حقاً مازعه « جانيه » من أن الذكرى تختلف عن بعث الماضي بعضاً بشيئاً بالمشى في النوم — من حيث إن هذا البعث ينتج الحادثة مع مدة حلوها الخاصة بها ، على حين يمكن ضغط الذكرى إلى مالا نهاية له ، حتى تتمكن حكايتها في جملة ، كما تستطاع حكايتها في مجلد ، على حسب الحاجة إلى تبرير القصة — أمكن إذن أن يقال إن القصص من هذا النوع — بما اشتملت عليه من ضغط شديد في الزمن متبوع باستعراض مطول — هي ، على وجه الدقة ، من الذكريات . فأحياناً يقف الراوية حويلاً ليصف دقيقة فاصلة ، وأحياناً يقفز بضع سنوات ، فيقول مثلاً : « مضت ثلاث سنوات ، ثلاث سنوات في كآبة الأوصاب . . . » ولا يتحاشى من أن يلتقي على حاضر أشخاصه ضوءاً بوساطة مستقبلهم . مثلاً : « ولم يدرك في خالدهم آنذاك أن سيكون لهذا اللقاء القصير نتائج مشومة » . وهو غير مخطئ فيما يرى ، لأن هذا الحاضر وهذا المستقبل كلاهما في نظره قد مضى ، ولأن زمن ذكرياته قد فقد خاصته في عدم قابليته لإعادة ، فأمكن لذلك عبوره من آخره لأوله أو من أوله لآخره . ثم إن الذكريات التي يفضي بها إلينا — بما دخلها من الصنعة وبما أعمل فيها من الفكر والتقدير — تمثل معلومات هضمت هضمًا ذاتياً ؛ فغالباً ما تقدم فيها العواطف والأعمال على أنها نماذج لقوانين القلب عند جميع الناس : « دانييل مثل كل الشباب . . . » كانت أليف امرأة حقاً في أنها . . . » « كان مرسيه صاحب اللوازم الشخصية المثيرة للضحك المألوفة في الليبروقراطية . . . » — وبما أن هذه القوانين لا يمكن أن تكون وليدة استدلال قبلي ، ولا ناتجة عن طريق العيان ، كما لا يمكن أن تكون مؤسسة على تجارب علمية بها يمكن أن تكون عالمية الخلو ، إذن تفقد هذه القوانين القارئ إلى ذاتية تستدل على هذه الطرائق من السلوك بظروف حياة متغيرة مضطربة . ولذا يمكن أن يقال إن أكثر القصص الفرنسية في الجمهورية الفرنسية الثالثة تحمل في نفسها شرف الزعم بأن مؤلفيها كانوا قد بلغوا الخمسين من عمرهم ، مهما يكن سن المؤلف في الحقيقة ؛ بل رداد هذا الزعم قوة كلما كان مؤلفها أقرب إلى عهد الشباب الغض .

وفي أثناء هذه الفترة التي امتدت أجيالا كثيرة ، كانت القصة تحكى بطريقتة مطلقة ، أى مع مراعاة جانب النظام ، فهي تغير موضوعى وسط نظام ثابت الدعائم ، لا يستهدف فيه المؤلف ولا القارئ إلى خطرا ، ولا خوف فيه من أية مفاجأة : فالحادثة واقعة في الماضي ، مرتبة ، مفهومة . ولم يكن من الممكن إدراك القصة على نحو آخر في مجتمع مستقر ، لم يكن بعد على وعى بما يتهدده من أخطار ، وله خلقه الثابت ، وفيه درجات للقيم مبنية على قواعد يعتمد عليها في شرحه للأشياء . وهو يستخدم ذلك كله ليصيح مايجرى به من تغيرات موضوعية ؛ اقتنع بأنه وراء قوى التاريخ ، فلن يحدث له أبدا شيء ذوبال . تلك حال فرنسا البرجوازية ، المستثمرة لكل قطعة من أرضها المقسمة أجزاء جميلة متساوية ، والثامنة على مجسد ثورتها . ولذا لم يكن للمحاولات لنشر جديدة في تلك البيئة إلا نجاح حين دفع إليه حب الاستطلاع ثم بقيت بدون غند ، فلم تحظ بقبول لا من المؤلفين ولا من القراء ، ولا من نظام المجتمع ، ولا مما يسوده [١١] من أساطير .

وهكذا كان المجتمع البرجوازي في أواخر القرن التاسع عشر . فبينما تقوم الأدباء عادة في المجتمع بوظيفة تكميلية مناضلة ، كان هذا المجتمع ذا مظهر لم يسبق له مثيل : إذ كانت الجماعة فيه عاملة ملتفة حول علم الإنتاج ، وعنها يصدر أدب بعيد من أن يعكس صورتها ، فهو لا يتحدث أبدا فيما يهمها ، ويتخذ لنفسه مذهباً في الحياة مناقضاً للمذهب ، ويسوى بين الحال وعدم الإنتاج ، ويتأني الاندماج ، وليست له أمنية حتى في أن يقرأ . ولكن من صميم تمرده تنعكس منه أيضاً صورة الطبقات الحاكمة في أعين بنية لها وفي « أسلوبها » .

ولا ينبغي لوم المؤلفين لذلك العصر : إذ قد فعلوا مااستطاعوا ، ومن بينهم من هم من أكبر كتابنا وأخلصهم طوية ؛ وبما أن كل سلوك إنسانى يكشف لنا عن مظهر من مظاهر العالم ، فقد أوحى إلينا طريقتهم ، على الرغم منهم ، بأن انعدام المبرر أحد أبعاد العالم التي لاتنتهى ، وهدف من أهداف النشاط الإنسانى الممكنة . وبما أنهم كانوا فنانين ، فكنتهم تشف من دعوة بالسة إلى حرية هذا القارئ الذى يتظاهرون باحتقاره . وقد دفع أدب الجذال إلى غايته القصوى ، حتى أخذ يجادل بنفسه ؛ فأخذت نستشف من وراء مصارع الكلمات صمما قائم اللون ، وترات سماه القيم خلف العقلية

الحادة عاروية عارية ، ودعانا ذلك الأدب إلى أن نلقوا في خضم العدم محطمين جميع الأساطير والقيم المقررة . ولم يكشف لنا في الإنسان علاقة وثيقة وخفية مع الغلو الإلهي . هذا هو أدب المراهقة ، حيث يظل الفتي في تلك السن غير ذي جلوى ، لاتبعة عليه ، مغولا في المعنك والنفقة بوالديه ، يصدر حكمه على عائلته ، ويبنر في مال أسرته ، ويشتري في تقويض عالم الجلد الذي كان يحكي طفولته : وإذا كنا - بعد لا نزال نتذكر ما أجاد في شرحه « كايوا » (١) من أن اللعيد لحظة من تلك اللحظات السلبية ، تنفق فيه الحاجة الأموال التي جمعها ، وتتعدى على قوانين خلقها ، وتنفق للذة الإتفاق ، وتبيد للذة الإيابة ، فلننا نرى أدب القرن التاسع عشر - الذي كان على هامش مجتمع راسخ العقيدة في الاقتصاد والرفور - بمثابة عيد كبير جليلي ، ولكنه حزين كحفلة جنازية ، فيه دعوة إلى الاختراق حتى الموت في نار الأهواء وأجيج الفسوق الخطير . وإذا أقول إن ذلك الأدب بلغ أقصى مدى له في السريالية ، فلننا نفهم من ذلك حق الفهم الوظيفية التي حل الأدب أعباءها في مجتمع قد بالغ كل المبالغة في بقائه مقفلا على نفسه : فكان للأدب فيه وظيفة صام الأمان . ومهما يكن من شيء فليس البون جد شاسع بين العيد الدائم والثورة الدائمة .

وعلى الرغم من هذا ، كان القرن التاسع عشر للكاتب عصر الخطيئة والزلل ؛ غلو أنه فكان قد قبل الانتقال إلى طبقة دون طبقته ، وجعل للفن مضمونا ، لكا قد سار في طريق أسلافه ولكن بوسائل أخرى ومنهج مغاير ، ولأمكنه أن يساعد على الانتقال بالأدب من حالته السلبية التجريدية إلى حالة البناء المحدد العالم ، ولأستطاع أن ينشر من جديد في المجتمع أدبا محتفظا باستقلاله ، كما كانت عليه الحال في القرن الثامن عشر ، وما كان ليدور في خلد أحد انتزاع ذلك الاستقلال منه ؛ ولو أنه سلك تلك السبيل لكان عليه - إلى جانب توضيحه لمطالب العمال وتدعيمه إياها - أن يتعمق في جوهر فنه ، وأن يفهم أن هناك توافقاً - لا بين الحرية النظرية في التفكير والديمقراطية

(١) Roger Caillois من الكتاب الفرنسيين المعاصرين ولد عام ١٩١٢ . وفي مجوئه يبين بالأسلوب والفكرة ، ولا يرتضي اللبنة ولكن يتبعها نقداً قاسياً ، في حال قلق من أجلها ، ويرى أن الناس من مناصريه كالتفاف الغرب ، ويحلم بمجتمع منظم غير متحرك ، ويرى أن الحضرة ينش على نهاية الانتفاخ : ومن كتبه : « الأسطورة والإنسان » و « حضرة عرويت » .

السياسية فحسب — بل كذلك بين الضرورة المادية في إختيار الإنسان موضوعاً دائماً للتفكير وبين الديمقراطية الاشتراكية . ولو فعل ذلك لفاض أسلوب قوة من نفسه ، لأنه كان سيتوجه به إلى جمهور منقسم على نفسه . ولو أنه حاول أن يوقف ضمير الطبقة العاملة بالتشهير بظلم البرجوازيين على مشهد منهم ، لانهكست في كتبه صورة عامة وتعرف كيف يمر الإثلاف — الذي هو صورة مشوهة للكرم — من الكرم الحق بوصفه المنيع الأصيل للعمل الفنى والنداء الموجه إلى القارئ حراً من كل يد ، ولكان قد تجاوز الشرح التحليلي النحسى « للطبيعة الإنسانية » إلى التقدير التركيبى للأوضاع الاجتماعية . ولا شك أن الغاية كانت منبئة أمامه بل كادت تكون مستحيلة ، ولكنه أخطأ في طلبها . فما كان ينبغي له أن يكلف نفسه جهداً لاطال من ورائه في سبيل الإثبات من قيود الطبقات الاجتماعية كلها ، ولا أن يطل على طبقة المال من عل ، بل على التقيض من ذلك ، كان عليه أن يعد نفسه برجوازيّاً في ذيل طبقته ، قد ربطته بجماهير الدهاء المظلومة تكافل المصالح . ولا يصح أن ينسبنا ما اكتشفه الكاتب — من حظوظ للتعبير عظيمة الشأن — أنه قد خان رسالة الأديب . ولكن مسئوليته تمتد إلى أبعد من ذلك . فلو أن المؤلفين كانت قد توافرت لهم جلسات مع الطبقات المهضومة لكان من الممكن أن يساعد اختلاف وجهات النظر ، وتنوع المؤلفات بين الجماهير ، على إيجاد ما يطلق عليه ذلك الاسم الموفق كل التوفيق : ألا وهو الحركة الفكرية ، أعما مجموعة مذاهب واضحة متناقضة فيما بينها ذات أمنس منطقية ، وما لاشك فيه أن الماركسية كانت ستنتصر في هذه الحالة ، ولكنها كانت ستصطبغ بالآلاف الصبغات المختلفة لأنه كان سيلزمها — لو أرادت أن تنصر — أن تتشرب كل المذاهب المنافسة لها وأن تهضمها ، وتظل بعد ذلك قابلة للتصطور . ولعروف ما حدث : فكان هناك مذهبان ثوريان بدل أن تكون هناك مائة : أولا أتباع « برونون » (١) ، وكانوا أغلبية قبل سنة ١٨٧٠ في مجتمع الماركس الدولى ، ثم هزموا هزيمة مناحقة بعد فشل « الكومون » (٢) ثم الماركسيون الذين انتصروا على منافسيهم — لابتك الجارضة السبلية في فلسفة « هيجل » التي تظل محافظة بواسطة التجاوز والقلو ، بل انتصروا لأن قوى خارجية بحث محواً

(١) أنظر مايلز ص ١١٩ .

(٢) أنظر مايلز ص ٢١١ .

كلية أحد جدتي التناقض . ولن يبق القول حقه فيها دفعته الماركسية ثمتاً لهذا الانتصار العارى من المجد : فغدت لأحياة فيها حين أعوذها المناقضون . ولو أنها كانت خيراً مما سبواها وظلت دائمة الصراع والتحول — لتنتصر وتغتصب أسلحة غرامها — فكانت قد دعمت بأسس من الفكرة ؛ ولكنها صارت وحدها العقيدة ، على حين أقام أحيان البرجوازية من الكتاب أنفسهم حراساً لروحانية تجريدية ، معتمدين على بعد شاسع منها .

هل القوم في أن يعتقدوا باثني على علم بما في هذه التحليلات من نقص ومواضع طعن ؟ فالأمثلة الشاذة كثيرة ، لا تغيب عن علمي ، ولكن يلزم اللوح في شرحها كتاب ضخم ، وقد مرت في شرعى أسرع مرور . ولكن يجب فهم الفكرة التي شرعت على أساسها في هذا التحليل : إذ أن هذا التحليل يفقد كل معنى له إذا نظر إليه على أنه محاولة ، ولو سطحية ، لعمل شروح اجتماعية للأدب . فكما أن « سينوزا » يرى أن الفكرة في دوران قطاع زاوية قائمة حول أحد أطرافه تظل تجريدية وخاطئة إذا نظر إليها في استقلال عن الفكرة التركيبية المعنية المحددة بحدود دائرة محتوياتها وتكملها وشررها ، كذلك هنا : تظل هذه النظريات تحكية إذا لم توضع موضعها من المظهر العام للعمل الفني الذي هو الدعوة إلى الحرية دعوة محررة من كل قيد . ولا نستطيع الكتابة بلون جمهور وبلون أساطير : جمهورية معين صنعتها الظروف التاريخية ؛ ونجموع من المزايم تتعلق إلى مدى جد فسيح بمطالب هذا الجمهور . وبالاختصار المؤلف ذو موقف خاص ، شأنه شأن جميع الناس . ولكن كتاباته ، ككل مشروع إنسانى ، تحتوي على ذلك الموقف وتحدده وتتجاوزة في وقت معاً ؛ بل إنها تشرحه وتدعمه ، كما أن فكرة الدائرة تشرح وتدم دوران القطاع . وخاصة الحرية الجوهرية أنها ذات موقف خاص . ولن يضير الحرية وصف ذلك الموقف : ومذهب « جانسينيوس » (١) وقانون الوحدات الثلاث ، وقواعد العروض في الشعر

(١) Jansenius (١٥٨٥ - ١٦٣٨) أسقف مدينة « إرس » مؤسس مذهب الجانسينية ، وهو مذهب دينى يقرب من مبادئ « كالفن » الإصلاحية ، وينكر حرية الإدارة الإنسانية ، ويؤكد جبرية القدر والفيض الإلهي . ودخلت مبادئ الجانسينية دير « يوروبال » في باريس . والمذهب يدعو إلى التشدد في الأخلاق والتسلط بالفضائل . وقد عظم نفوذه في فرنسا في أواخر القرن السابع عشر ، حتى كاد يحتكم كتاب العصر جميعاً . ومن لم يعتنقه مولير ولا فونتين . وهناك يشير المؤلف إلى « راسين » وتأثير الجانسينية في أدبه .

الفرنسي ، ليست من الفن ؛ بل هي في نظر الفن عدم محض ، لأنها على أية حال لا تستطيع — بمجرد ترتيبها — إنتاج مسرحية جيدة أو منظر مستطاب من مناظر تلك المسرحية ، أو حتى بيت شعر جيد . ولكن على أساسها بنى فن « راسين » ، لا عن طريق الخضوع لها وتجموع ما تفرضه عليه من ضيق وضرورة — كما ردد ذلك من هم على حظ من الحق . بل الأمر على التقيض من ذلك : إذ أن فن « راسين » يخترعها من جديد بتقليدها وظيفة جديدة هي خاصة من خصائص راسين ، وذلك بتقسيم الفصول ، وتقطيع المصارع ، ومكان الثقافية في بيت الشعر ، إلى وصفه لأخلاق جماعة « بور رويال » (١) ، بحيث يصبح من المستحيل القطع بما إذا كان « راسين » قد صب موضوعه في قالب فرضه عليه عصره ، أو كان قد اختار — حقاً — هذه القواعد الفنية لأن موضوعه يتطلبها . لكي نفهم ما لم نستطع « فيلر » أن نحققه ، علينا أن نستعين بكل علم الأجناس البشرية ، ولكن لفهم ما هي فيلر (٢) ، ما علينا إلا قراءة (مسرحية راسين « أو الاستماع إليها ، أى التحول إلى حرية مطلقة ، ومنح ثقتنا — عن كبرم — لما تصف به المؤلف من الكرم . وإنما تفيدنا الأمثلة التي اخترناها على توضيح المواقف لحرية الكاتب في العصور المختلفة ، وعلى شرح مقاييس دعوته بمقاييس المطالب المرجوة منه ، وعلى بيان الحدود الضرورية لما يخترع من أفكار على أساس فكرة الجمهور في النور الذي يقوم به . وإذا كان جوهر العمل الأدبي حقاً هو الكشف عن الحرية ، والقصد كل القصد من وراء ذلك إلى الدعوة لحرية الآخرين ، فمن الحق كذلك أن أشكال الاضطهاد المختلفة التي تحجب عن الناس حقيقة أنهم أحرار ، تحجب كذلك عن المؤلفين جوهر الأدب كله أو بعضه . فيتبع هذا — ضرورة — أن تكون الأفكار التي يكونونها عن مهنتهم أفكاراً مبتورة ، فهي تحتوي دائماً على شيء من الحقيقة ، ولكن تصير هذه الحقيقة الخزئية المعزولة ضلالاً إذا وقف عندها ، وتسمح الحركة الاجتماعية بأدراك الدلالات الحادثة في الفكرة الأدبية ، على الرغم من أن كل عمل أدبي خاص يتجاوز — في بعض نواحيه — كل أنواع الإدراك التي يستطيع المرء أن يكونها عن الفن ، لأن ذلك العمل في بعض نواحيه غير مشروط ، صادر عن العلم ،

(١) أنظر إلماش السابق :

(٢) مسرحية راسين التي سهقت الإشارة إليها هامش ص ٩٨ .

وymbك بالعالم معلقاً في العدم . هذا إلى أنه قد تيسر لنا أن نلمح — بما سبق أن ذكرنا من أوصاف — نوعاً من المنطق لفكرة الأدب ، ولهذا نستطيع — دون أن نزع في شيء أننا نؤرخ للأدب — أن نبعث حركة ذلك المنطق الأدبي في العصور الأخيرة بغية الكشف في نهاية استعراضنا عن الجوهر الخالص للعمل الأدبي ، ولو على سبيل أنه مثال يتطلع إليه ، ونكشف مع ذلك عن نموذجه الجمهور — أو المجتمع — الذي يتطلبه جوهر العمل الأدبي .

أقول إن الأدب في عصر معين يسلب (١) إذ لم يصل إلى الوعي الواضح باستقلاله ، فيخضع للسلطة الزمنية ، أو إلى مذهب من المذاهب السياسية ، وبعبارة أوجز : عندما يعد نفسه هو وسيلة لإغاية مطلقة من كل قيد . ولاشك أن الإنتاج الأدبي في هذه الحالة يتجاوز في نأحيته الفردية هذا الاستعباد ، فكل كتاب في هذا الإنتاج يحوى على مطلب مطلق من القيد ، ولكن يظل ذلك المطلب في حدود الضمنية لايتجاوزها . وأقول إن أدباً ما ، يكون تجريبياً إذا لم تتج له الإحاطة الشاملة بجوهره ، وذلك عندما يقتصر على وضع مبدأ استقلاله الصريح غير مبال بعد ذلك بموضوع نشاطه . ومن وجهة النظر هذه يتمثل لنا أدب القرن الثاني عشر في صورة أدب تجريدي ، ولكنه مستلب فهو غير تجريدي ، إذ فيه تختلط المعنى بالصياغة : فلا يتعلم المرء الكتابة إلا ليكتب عن الله ؛ فكل كتاب من الكتب مرآة للعالم على قدر ما يوصف هذا العالم بأنه من خلق الله ؛ فالكتاب عمل غير جوهري على هامش العمل العظيم . وهو مدح وتمجيد وقربان وأنعكاس محض عن غير وعي بذاته . ولهذا السبب وقع الأدب في حال الاستلاب ، أي عما أنه — على أية حال — الانعكاس المحض للهيئة الاجتماعية ، لهذا يظل على حال من الانعكاس غير الوعي بنفسه : فهو مرتبط ربطاً انعكاسياً بالعالم الكاثوليكي ، ولكن ، بالنسبة للكاتب ، يظل هو الشيء المباشر . فهو بذلك يسترد ملكية العالم ، ولكن بضيايع نفسه . ولكن الفكرة المنطقية المنعكسة يجب بالضرورة أن تنعكس ، لتلا تهلك مع العالم الفكري . لذلك رأينا — في الأمثلة الثلاثة التي درسناها عقب ذلك — حركة أستراداد الأدب بنفسه لما فقدته ، أي انتقاله من الحالة الانعكاسية غير الواعية إلى حالة التوسط

(١) سبق أن أشرنا إلى أننا نترجم بالاستلاب كلمة Alienation ، وهي كلمة مأتولة في النقد الحديث .

الفكرى . فكان في الأول حيناً مستتباً ، ثم تحرر بالسلب وانتقل إلى التجريد ، وبعبارة أدق : صار في القرن الثامن عشر السلبية المحردة قبل أن يصبح — في شيخوخة القرن التاسع عشر وفي أوائل القرن العشرين — السلبية المطلقة ، وفي نهاية هذا التطور قطع كل صلته بالاجتماع ، حتى لم يعد له من جمهور : كتب « بولان » (١) يقول : « يعرف كل امرئ أن في عصرنا نوعين من الأدب : الأدب الغث الذي هو حقاً غير جدير بالقراءة (وهو المقروء غالباً) ، ثم الأدب الخفيف الذي لا يقرأ .. ولكن يعد هذا نفسه تقدماً : ففي نهاية عزلة الأدب عن كبرياء ، وفي قمة سلبه باحتقار له لكل نقوذ ، كانت مرحلة هدم الأدب لنفسه بنفسه أولاً في هذا التعبير المريع الذي يتردد في أستخفاف : « ليس هذا سوى أدب ! ! » ، ثم في هذه الظاهرة الأدبية التي يسميها نفس « بولان » : الإرهاب (٢) . وقد تولد هذا الإرهاب في نفس الوقت الذي نشأت فيه فكرة المحاربة الطفيلية والفكرة المضادة لها ، وسار في طريقه طوال القرن التاسع عشر ، يعقد آلاف الصلوات غير المؤسمة على العقل . ثم انفجر أخيراً قبيل الحرب الأولى . والإرهاب — أم بالأحرى — العقدة الإرهابية عقدة ثعبانية . ويمكن أن تبين فيها الأمور الآتية : أولاً : التمييز بين جد عميق من العلامة ، بمقدار ما تنفضي إليه من تفضيل الشيء المدلول عليه من الكلمة البدالة (٣) على أية حالة ، ومن تفضيل العمل على الكلام ، ومن تفضيل الكلمة المقصود بها شيء من الأشياء على الكلمة المقصود بها معنى من المعاني ، مما يؤدي في الحقيقة إلى تفضيل الشعر على النثر ، والأفكار الذاتية المضطربة على الأفكار المنظمة .

(١) Jean Paulhan كاتب وناقد فرنسي معاصر ، ولد عام ١٨٨٤ . وكتابه الذي يقتضيه من المؤلف عنوانه : *Les Fleurs de Tarbes* نشر عام ١٩٤١ وفيه ينسب المؤلف على الأدب المعاصر أن كل شيء يسير على عكس ما يراد منه ، كأنه أدب في حالة التوحش : بول كلودل يريد أن يقيم على أنقاض عالمنا المتحدن عالماً مقصداً كما عرفته العصور الوسطى ، وأنثريه جيد يريد أن يقف على ما عليه الإنسان لا ما ينبغي أن يكون ، وينحصر جهد بول فاليري في محاولة التصير عما تميز عنه الفلسفة ، وأما أنثريه بريتون كبير المدرسة السيغالية فينشده انتصار نوع من الخلق جديد أسسه السجائب والبحرمة . . . حتى غدا رجال الأدب مثل النتيات أسيرات أهوائهن . . . ولا يتسع المجال للشرح أكثر من ذلك . أنظر المرجع السابق .

(٢) أنظر المرجع السابق .

(٣) سبق أن شرح المؤلف في الفصل الأول أن النثر في جوهره علامات تدل على مدلولها من الأشياء وتكشف عنه ، أما لغة الشعر فكثيفة .

ثانياً: نقيين فيها كذلك جهلاً لجعل الأدب تعبيراً عن الحياة بين التعبيرات الأخرى ، بدلاً من التضحية بالحياة في سبيل الأدب . ثالثاً : في تلك الحركة أيضاً أزمة من أزمت الضمير الخلقية عند الكاتب ، أى الكارثة الأليمة لانتشار التطفل في الأدب . وهكذا : دون أن ينظر الأدب لحظة في أمر فقدته استقلاله الصوري — تحول إلى رفض لما هو عليه من تمسك بالشكل ، وأخذ في التساؤل عن مضمون جوهره . ونحن اليوم في حدود ما وراء الحركة الإبراهيمية ، ونستطيع أن نسمين بتجربتها وبما سبق من تحليلات ، كنى نحدد الصفات الجوهرية للأدب المتحرر غير المحرد .

قد قلنا إن الكاتب كان يتجه ميدئياً إلى الناس (١) كافة ، ولكننا لحظنا بعد ذلك (٢) على الفور أنه لم يكن يقرأ له إلا بعضهم . ومن الفرق بين الجمهور المثالي والجمهور الواقعي تولدت فكرة العالمية المحردة ، أى أن المؤلف يتطلب التكرار الدائم في مستقبل غير محدد لهذه الحفنة من القراء التي يتصرف في حاضرها . فالخالد الأدبي يشبه على الأخص « العود الأبدي » (٣) عند نيتشه . فهو صراع ضد التاريخ . فهنا وهناك نرى الالتجاء إلى لانهائية الزمان يحاول أن يكون تعويضاً عن الإخفاق في الزمان (رجوع الإنسان السرى إلى اللامتناهى لدى المؤلفين في القرن السابع عشر ، وامتداد ندوة الكاتب وجمهور المتخصصين في القرن التاسع عشر امتداداً لانهائياً) ، ولكن من البديهي أن الإطلاق في المستقبل لهذا الجمهور الواقعي الخالي له أثره في حرمان العدد الأكبر من الناس حرماناً موبداً على الأقل في تمثيل الكاتب لهم ، هذا إلى أن تخيل قراء لا يتناهون ممن سيولدون فيما بعد معناه امتداداً للجمهور الخالي بجمهور مكون من أفراد في حالة الإمكانية لا يتجاوزونها . ولهذا كله كانت العالمية التي يهدف إليها المجد الأدبي عالمية جزئية ومجردة . وبما أن اختيار الكاتب لجمهوره يحتم عليه — إلى حد ما — اختيار

(١) هذا هو موضوع الفصل الثاني من هذا الكتاب .

(٢) أرجع إلى أوائل هذا الفصل .

(٣) العود الأبدي Le Retour Éternel في أصله يرجع إلى الإغريق ، وربما كان له أصل منه المكدونيين ، وهو نظرية بقضائها بعد آلاف كثيرة من السنين تبدأ جميع الأشياء من جديد شيعة بما كانت قبل هذه الآلاف من السنين . وهذا الياء يكون في عام يسمونه : السنة العظمى . ولكن هذه النظرية أصبحت لها معنى جديد في فلسفة نيتشه الذي أكسبها معنى خلقياً . وعنده أن كل لحظة من لحظات الحياة ليست ظاهرة عارضة تمر ، ولكنها تكتسب قيمة أبدية ، مادامت قد حدثت فيجب أن تكرر ، كما كانت ، عدداً من المرات لا يتناهى .

الموضوع ، فإن ذلك الأدب — الذى كان المحد غايته التى يهدف إليها ، ومنه كان يستمد الفكرة المسيطرة عليه المنظمة لقوامه — يجب أن يظل تجريدياً هو أيضاً .

ولكن على التقيض من ذلك يجب أن نفهم من العالمية المحددة مجموع الأخياء من الناس فى مجتمع معين . ولو كان جمهور الكاتب يمكن أن يمتد حتى يشمل كل هذا المجموع ، فإن ينتج من هذا أنه يجب عليه — ضرورة — تحديد ماتلاقيه كتيه من صدى فى الوقت الحاضر : ولكنه ، بدلاً من أن يحلم بالمحد فى أندية المستقبل المجرده — وهو لحلم مستحيل أجوف فى إطلاقه — يفكر ، على العكس من ذلك ، فى مدة مخصوصة مخلوذة يعينها هو بنفسه لأختيار موضوعاته ، فلا تفضل بذلك ما بينه وبين التاريخ ، بل إنها تبين عن موقفه المحدد فى عصره ومجتمعه . وفى الحق كل مشروع إنسانى يمتد إلى جزء من المستقبل بحسب ما يتضح من مبادئه ذاتها . فحين أشرع فى زرع الأرض أضع بذلك أمانى سنة كاملة من الإنتظار ؛ فإذا أردت أن أتزوج فشرعى يضع بين يدي فجأة أمر حياتى كلها . وإذا أنطلقت فى شئون السياسة فقد رهنتم بها مستقبلاً يمتد إلى ما بعد موتى . وهكذا شأن الكتابة . ومنذ اليوم ، وتحت ستار عذاب الإنتظار فى تمهي الخلود المتوج ، يكشف المرء مطالب أكثر تواضعاً وأكثر تحديداً : فصمت (١) البحر كانت الغاية منه أن يقضى بالفرنسيين إلى رفض التعاون مع العدو الذى كان يفرهم بمعاونته . فلم يكن لتفوقه — ولا للجمهور الخاضع لذلك التفوذ — أن يمتد إلى ما وراء عهد الاحتلال . وستظل كتب « رتشارد رابت » (٢) حية مادامت مسألة السود قائمة فى الولايات المتحدة . فليس قصدينا ، إذن ، مطالبة الكاتب بالتخلي عن بقاء ذكره بعد موته ، بل الأمر على التقيض من ذلك ، إذ أن هذا البقاء هو القيصلى فى الأمر . فطالما كان يعجل فسيبقى بعد الموت . وبعد ذلك يظفر بمكانة الشرف أو بالتقاعد . أما اليوم — فلكى يتخلص من التاريخ — فإنه يبدأ الحصول على مكانة الشرف فهداة وفاته ، وأحياناً إبان حياته .

وهكذا يكون الجمهور الخاص بمثابة أسنهم أثنوى فسيح ، إذ هو أنتظار مجتهد بأكمله ، على الكاتب أن يجتلبه إليه بمستجيباً إلى جميع رغبته . ولكن فى سبيل ذلك

(١) أنظر ص ٧٧ - ٧٨ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر ص ٨١ - ٨٢ من هذا الكتاب .

يجب أن يكون هذا الجمهور حراً فيما يطلب ، وأن يكون الكاتب حراً في إجابته ؛ ومعنى هذا أنه يجب ألا تطغى مطلقاً مطالب فئة أو طبقة على مطالب غيرها من الفئات والطبقات ، وإلا وقعنا في التجريد . وبعبارة أوجز : لا يمكن أن تم للأدب الفعال طبيعته الكاملة إلا في مجتمع خال من الطبقات . ففي هذا المجتمع وحده يستطيع الكاتب أن يترك أنه لا يوجد فرق ما بين موضوعه وجمهوره ، لأن موضوع الأدب كان دائماً هو الإنسان في العالم ولكن الجمهور الإمكانى ظل دائماً مثل بحر مظلم حول الشاطئ الصغير المضيء من الجمهور الواقعي ، لذلك كان الكاتب هدفاً لخطر خلط مصالح الإنسان ومهام شئونه بمصالح ومهام فئة ذات حظ أوفر . ولو اتحد جمهور الكاتب مع الجنس العالمي المعين لكان على الكاتب أن يكتب حقاً عن جميع أفراد هذا المجتمع الإنساني لا عن الإنسان الحرد لجميع العصور ومن أجل قارئ غير محدد بتاريخ ، بل عن كل إنسان في عصر الكاتب ومن أجل قراء من معاصريه . وبهذا يقضى على التناقض الأدبي بين الذاتية الثنائية والموضوعية المقصورة على المشاهدة ؛ لأن الكاتب يخوض نفس الغامرة التي يخوضها قراؤه ، وموقفه موقفهم في مجتمع لا أنقسام فيه : فهو يتحدث عن نفسه حين يتحدث عنهم ، ويتحدث عنهم حين يتحدث عن نفسه ؛ ولن تدفعه كبرياء أرسطراطية من أي نوع على أن يأتي بأخذ موقف مما يجري في مجتمعه ، ولهذا لن يستهويه التحليل فوق عصره ليشهد بما هو عليه أمام الأبدية ، ولكن موقفه ، والحالة هذه ، موقف عالمي ، ولهذا كان سيعبر فيه عن آمال الناس جميعاً وعن مثار غضبهم . ومن هنا يكون أدبه تعبيراً عن جوانب نفسه كلها ، أي لن يكون في تعبيره بمثابة مخلوق ميتافيزيقي على شاكلة كاتب البصير الوسطي ، ولا مثل حيوان بيكولوجي على طريقة الكلاسيكيين من الفرنسيين ، بل ولا بمثابة وحدة من وحدات المجتمع ، بل يكون بمثابة مجموع كلي ينبثق من العالم في صميم الفراغ . ويكون الأدب في هذه الحالة إنسانياً حقاً وجديراً بهذا الاسم . ومن البليهي ألا يستطاع العثور في مثل هذا المجتمع على شيء ما يذكر ، ولو من بعيد بالترقة بين ما هو زمني وما هو روحي . وقد رأينا حقاً أن هذا التقسيم إلى روحي وزمني يتفق ضرورة مع استلاب الإنسان ، ونتيجة لذلك مع استلاب الأدب . وقد أروانا ما قنابة من تحليل أن هذا التقسيم نفسه يتجه دائماً إلى معارضة سواد الناس في حرياتهم الممكنة بجمهور من المهنيين ، أو على الأقل بجمهور من الحياة المستعيرين . وسواء زعم الكاتب لنفسه أنه في خضمة الخير والكمال الإلهي ، أم

في خدمة الخيال أو الحق ، فهو دائماً في جانب الفئة الظالمة . فهو كلب حراسة أو موضع
خفية ، وله الاختيار بينها ، وقد أختار «بنداء عصاة السخريه» ، وأختار مارسيل Marcel (١)
ونجار الكلب ؛ وهذا الاختيار من حقهم ، ولكن إذا كان للأدب يوماً أن ينعم
بأكمل جوهرة ، فإن الكاتب سينشره في العالم بين الناس دون أن تكون له طبقة من
الطبقات ، ولا مدرسة ، ولا ناد ، وبلون مغالاة منه في البصيرة وبنون إسفاف .
وسيتبين حينذاك أن مبدأ الأدب الروحي غير قابل للازدواج .

ومن جهة أخرى تعتمد الروحانية على متعبد من المذاهب ، والمذاهب حرة في
دور التكوين ، وأضطهاد عندما يتم تكوينها ؛ وحين يبلغ الكاتب حال الوعي الكامل
بنفسه لن يقف موقف الخارص لأي بطل الفكر ؛ ولن يعرف — بعد ذلك —
هذه القوة الدافعة التي صرف بها أسلافه أظفارهم عن العالم ليتأملوا في صماء القيم الثابتة ،
وسيعلم أن عمله ليس في عبادة ما هو روحاني ، ولكن في منح الروحانية . ومنح الروحانية
ليس له معنى سوى التجديد . وليس هناك ما يتطلب الروحانية والتجديد سوى هذا العالم
المعدد الألوان المحسوس بما له من ثقل وكثافة ومناطق عامة ، وبما يغمره من أحداث
ثم هذا الشر القاهر المقوض للعالم دون أن يستطاع أبداً القضاء عليه . ويتناول الكاتب
العالم على ما هو عليه وفي أقوى حالات واقعية أي وهو غفل ، متصبب عرقاً ، كرهه
الرائحة من محض ما يجري في حاضره ، ليقدمه إلى حريات الأفراد على أساس من الحرية
وفي هذا المجتمع الذي لاطبقات فيه يصبح الأدب هو العالم ماثلاً أمام نفسه في حال من
الانتظار للقيام بعمل آخر ، يتقدم فيه إلى القضاء الحر المصادر عن جميع الناس ، وسيكون
الأدب ، إذن ، هو الوعي بالذات وعياً عقلياً أو منطقياً . وبالكاتب يستطيع أعضائه
هذا المجتمع في كل لحظة تبين اتجاهاتهم ، وبه يرون أنفسهم ويرون موقفهم . ولكن ؛
بما أن الصورة تنحكي في أمودجها ، وبما أن مجرد تقديم الصورة هو — بعد — طغية
للغير ، وبما أن العمل الفني — إذا نظر إليه في مجموع مطالبه — ليس مجرد وصيف
للحاضر ، بل هو حكم على هذا الحاضر بأمم المستقبل ، وأخيراً ، بما أن كل كاتب
يتضمن دعوة ، إذ في تمثيل المجتمع للذات — على وصفنا — هو ، بعد تجاوز تلك الذات
فليس العالم موضع جدال لغيره أنه مجال الاستهلاك ، بل لأنه مجال الآمال والآلام ممج
فيكونه . وهكذا يكون الأدب غير التجريدي تركباً للبلية بوصف هذه العملية قوة

أنزاع من الواقع ومن المشروع ، ويوصف هذا المشروع لإيجابية لنظام مقبل : ويكون الأدب هو العيد ، وهو المرأة من لب تحرق كل ما ينعكس فيها ، وهو العمل النبيل . -
أى الاختراع الحر والهبة . ولكن إذا كان الأدب أن يتمكن من الجمع بين هذين المظهرين المتكاملين ، فلن يكنى منخ الكاتب الحرية في أن يقول كل شئ . ومعنى هذا -
- فيما عدا القضاء على الطبقات - هو إلغاء كل دكتاتورية ، والتجديد الدائم للحلود الموضوعية ، والقلب الدائم لكل نظام حين ينزع إلى الجمود . وبالاختصار : يكون الأدب في جوهره هو الدائمة لمجتمع في ثورة دائمة . وفي هذا المجتمع يتجاوز الأدب التناقض بين القول والعمل . حقاً لن يكون الأدب - في أية حال من أحواله - مساوياً للعمل : فغير صحيح أن المؤلف يؤثر في قرائه عملاً ، وإنما يتوجه بدعوته إلى حرياتهم . ومن الضروري - لئى تحدث أعماله الأدبية أثرها - أن يواجه الجمهور التبعة في الفصل فيها فصلاً غير مشروط . وإنما يكون التأليف الأدبى هو الشرط الجوهرى للعمل في جماعة متحركة متجددة بلا انقطاع ، وحاكمة لنفسها بنفسها .

وهكذا يمكن أن يتم للأدب بلوغه حال الوعي الكامل بنفسه في مجتمع لاطبقات فيه ولا دكتاتورية ولا جهود وسيلك الأدب - في هذه الحالة - أن المبني والمعنى والجمهور والموضوع أمر واحد ، وأن حرية القول النظرية وحرية العمل متكاملان .
وينجب استخدام أحدهما للمطالبة بالآخرى ، وأنه يكشف خيز الكشف عن ذاتية الفرد حين يترجم - أعنى ترجمة - مطالب الجماعة . وكذلك شأنه في الكشف عن ذاتية الجماعة حين يترجم نفس الترجمة مطالب الفرد . وسيلك الأدب كذلك أن وظيفته هى التعبير عما هو عالمى عبنى إلى من هم في العالم العبنى . وغايته التوجه في دعوته إلى حرية الناس ليحققوا ويدعوا سلطان الحرية الإنسانية . ومفهوم طبعاً أننا نقصد هنا نظام المدينة الفاضلة . فمن الممكن إدراك هذا المجتمع ذهنياً ، ولكننا لانملك أية وسيلة لتحقيقه عملاً . ولكن هذا الفرض قد يمر لنا أن نستشف - من خلاله - الأحوال التى تتجلى فيها فكرة الأدب في كماله وصفاته . ولا شك أن هذه الأحوال غير محققة اليوم . وإنما علينا أن نكتب اليوم . ولكن إذا كانت قد أدت بنا الدراسة لمنطق الأدب إلى أن نستشف بيوهر ما يكتب من الثبر ، فربما نستطيع الآن محاولة الإجابة عن هذه المسألة العاجلة الباقية أمامنا : سامزوقف الكاتب عام ١٩٤٧ . وما جمهوره ؟ وماذا يستطيع ؟ وما يريد ؟ وما يجب عليه أن يكتبه ؟

تعليقات المؤلف على الفصل الثالث

[١] يقول « إيتامبل » : « سعداء من يموتون من الكتاب في سبيل شيء من الأشياء »
(جريدة الكفاح Combat ، ٢٤ من يناير سنة ١٩٤٧) .

[٢] اليوم جمهوره كبير . فقد يحدث أن يطبع مائة ألف نسخة من كل كتاب من كتبه . ومائة ألف نسخة حين تباع معناها أربعة آلاف قارئ . إذن فهي واحد المائة من سكان فرنسا .

[٣] تعبير دستوفسكي المشهور : « إذا لم يكن الله موجوداً فكل شيء حلال » هو الكشف المروع الذي حاولت البرجوازية أن تداريه عن نفسها خلال المائة والخمسين عاماً من حكمها .

[٤] تكاد تكون هذه هي حالة « جول فاليس » . على الرغم من كرم نفسه الطبيعي الذي ظل في صراع مع خسرات نفسه .

[٥] لا أجهل أن العمال تفرقوا كثيراً على الطبقة البرجوازية في دفاعهم عن الديمقراطية ضد لويس نابليون (١) بونابرت . وذلك أنهم كانوا يعتقدون أنهم يستطيعون أن يحققوا أثناء هذه الديمقراطية إصلاحات جوهرية .

[٦] طالما عوتبت أنني غير منصف لفلوير حتى إنني لا أستطيع مقاومة سروري بذكر النصوص الآتية التي يستطيع كل أمرئ أن يراجعها في رسائل فلوير :

« النزعة الكاثوليكية الحديثة من جهة ، والأشراكية من جهة أخرى ، تجعلان فرنسا بليدة حقاً . كل شيء يجري بين إجماعين : نفخ الله من زوجه في مريم ، وقصاع العمال » (١٨٦٨) « قد يكون أنجح دواء هو في إلغاء حق الانتخاب لكل مواطن ، فهو العار للفكر الإنساني » (٨ من سبتمبر ١٨٧١)

« أساوى أنا حقاً عشرين ناخباً من ناخبي كرواسيه (٧) .. » (١٨٧١) .

(١) هو نابليون الثالث الذي انتخب رئيساً للجمهورية الفرنسية عام ١٨٤٨ ، وجعل من نفسه إمبراطوراً عام ١٨٥١ ، وانتهى حكمه عام ١٨٧٠ .

(٧) Croisset مسكن فلوير ، على السين ، قريباً من روان .

« ليس عندي من حقد على ثوار « الكومون » (١) ، ذلك أني لا أحقد على الكلاب المسعورة « كرواسيه في يوم الخميس ، ١٨٧١ » .

« أعتقد أن الدماء أو قطيع الشعب ستظل دائماً أهلاً للبغضاء . ولا قيمة إلا لثقة قليلة من المفكرين يتوارثون فيها بينهم شعلة الفكر » (كرواسيه في ٨ من سبتمبر ، ١٨٧١) .

« أما الكومون » الذي هو في دور الحشرة فهو آخر مظهر للعصور الوسطى .
« أبغض الديمقراطية (على الأقل على حسب ما يفهم الناس منها في فرنسا) أي . تمجيد الغفران على حساب العبادة ، وجود الحق ، وبعبارة أوجز : معاداة المدنية » .
« ثورة « الكومون » رفعت شأن السفاكين ... »
الشعب قاصراً أبداً ، وسيظل دائماً في آخر مرتبه ، لأنه الشيء الملعود غير المحلود من الدماء » .

ما أقل أهمية أن يعرف كثير من الفلاحين القراءة ، فلا يستمعون بعد ذلك إلى رعاتهم من رجال الدين ، ولكن الأهمية القصوى هي أن كثيراً من أمثال « رينان » و « لثريه » (٢) يستطيعون أن يعيشوا وأن يستمع الناس إليهم . وإنما نجاتنا الآن في أرسقراطية مشروعة ، وأخفى بذلك حكم أغلبية تقوم على شيء آخر سوى الأرقام » (١٨٧١) .

« أعتقد ألا كنا سنصل إلى هذه الحال لو كان يحكم فرنسا ذوو التفوذ من الكتاب ، بدلا من حكم الدماء ؟ ولو أنهم شغلوا بتعليم العلية من الناس بدلا من الرغبة في تنوير الطبقات الدنيا ... » (كرواسيه في يوم الأربعاء ، ٣ من أغسطس ١٨٧٠) .

[٧] في قصة « الشيطان الأخرج (٣) » يصفى مؤلفها « لوساج » بشكل القصة على

(١) أنظر حاشئ ص ١٢١ .

(٢) *Emile Littré* (١٨٠١ - ١٨٨١) فيلسوف ، من أصحاب الفلسفة الوضعية النالية على ذلك العصر ، مثل رينان ، ثم هو عالم ، وباحث لغوي ، وصاحب القاموس الشهير .

(٣) *Le Diable Boiteux* قصة ألّفها لوساج ، ظهرت عام ١٧٠٧ ، وفيها أسودية ، أو الشيطان ، يلقب « الشيطان الأخرج » ، وكان صبيّاً في ققم ، فأطلقه دون كليوفاس زامبولو ، ولكن يرد إلى الجحيم لمن حرره . وضع له مغفوف المنازك في تنزيه ، ليريه مآثره في غلطة . ويحسب السكائب هذه المناسبة صورة المجتمع الباريسي فيما يحكى من مناظر . والخيال القلبي فيها واه . لأن الشيطان الأخرج يظلمنا فيما حل منامرات مختلفة . ثم يتجلى لمن حرره في النهاية أن يحظى بزوال الجحيم . نيرالينا .

كما أفاده من كتاب « الأخلاق » تأليف لارويير (١) ، ثم من حكم روشفوكو (٢) ،
الذي يربط بين الأفكار والحكم التي أفادها بخيط دقيق يتمثل في عقدة القصة .

[٨] طريقة القصة المحكية في رسائل ليست سوى شكل آخر من القصة التي قد
شرحها . فالرسالة حكاية ذاتية لحادثة . وترجع بنا الرسالة إلى من كتبها ، فعبير بها عملاً
وحاشداً شهادة ذاتية . أما الحادثة نفسها . فعلى الرغم من قرب العهد بها ، فقد أجترها
الفكر وشرحها . وتقرض الرسالة دائماً تفاوتاً بين الواقعة (التي ترجع إلى ماض قريب)
وحكايتها التي تحققت ، فيما بعد ، في لحظة من لحظات الفراغ .

[٩] هذا هو عكس الدائرة المغلفة عند السيراليين الذين يربطون القضاء على الرسم
بالرمز . ويراد هنا — عن طريق الأدب — حل الأدب على تقديم أوراق أعيناه .

[١٠] عندما نكتب موبسان قصته التي عنوانها « المورلا » (٣) — وفيها يتحدث
عن الجنون الذي يهدده — تغير طابع أسلوبه : ذلك أن شيئاً ما — شيئاً مروعاً — على
وشك الحدوث . فالرجل مضطرب كل الاضطراب ، غمرته الأحداث ، ولم يعد
قادراً على الفهم ، ويريد أن يجتلب القارئ إلى ما هو فيه من رعب . ولكنه منظور غلي
على نفسه سلفاً . فليس للجنون والموت والتاريخ قواعد فنية خاصة بها . ولذا لا يتوصل
إلى إثارة قرائه .

[١١] أذكر أولاً — من بين هذه الطرق — اللجوء الطريف من الكتاب إلى الأسلوب
المسرحي ، مما يجده المرء عند الكتاب ، أمثال جيب (٤) ، ولافدان (٥) ، وأيبيل (٦)

(١) أنظر هامش ص ٩٢ .

(٢) أنظر هامش ص ٩٤ .

(٣) Le Horla عنوان مجرعة قصص ألفها جى دى موبسان ، وظهرت عام ١٨٨٧ وقصة
« هورلا » هي أول قصة في تلك المجموعة . وفيها يقص حكاية رجل استبد به الهوس لأنه دائماً في حفرة
مخلوق صبيح ليس من عالم الناس اسمه « هورلا » ، وهو مخلوق يتخلبه الشيطان من المس . وله طرقة الخاصة
في الفهم والإقناع ، وهي لا تخضع للمقاييس النسانية . ويروي لنا المؤلف أن الحكاية قولت له نفيها : لأن الناس
أكمل جنونه . ويرى بعض النقاد أن موبسان يعصف خلاله قبل أن يصاب بالجنون : وآخرين يرون أنه
فيها يصور — على حسب المذهب الطبيعي في أحدث ما انتهى إليه العلم آنذاك — حال من يصابون بالجنون .

(٤) Gyp اسم مستعار للمارى أنطوانيت دي ريكيتو دي ميرابر (١٨٥٠ - ١٩٢٢) كاتبة من
كتاب القصص التي تصف شؤون الحياة اليومية ، وأحياناً تحمل طابع الهجاء الذي لا يخلو من روح الفكاهة .

(٥) Henri Lavedan (١٨٥٩ - ١٩٤٠) مؤلف مسرحي ، له مله يسخر فيها من الماذات
والثقافة ، وأحياناً يضمها مسائل خلقية واجتماعية .

(٦) Able Hermant (١٨٦٢ - ١٩٥٠) من كتاب القصة والنقاد . ويسخر من الحياة
الباريسية ، والجامعية . وفي قصصه الأخيرة يمتزج تحليل المواقف بتحليل دقيقاً .

إرمان ... فتكتب القصة في حوار ، وإعطاء الأشخاص . وأعمالهم مدونة بحروف مائلة وموضوعة بين أقواس . وواضح أن القصد من ذلك هو جعل القارئ معاصراً للحدث ، كما هو شأن المخرج أثناء تقديم المسرحية . ويتضح من هذه الطريقة سيطرة الفن التشيلي سيطرة أكيدة على المجتمع المثمن في حوالى عام ١٩٠٠ . وهذه الطريقة كذلك وسيلة من وسائل الإفلات من أسطورة الذاتية الأولى . ولكن ما حدث من التحول عن هذه الطريقة دون عودة إليها يبين — إلى حد ما — أنها لم تأت محل المسألة ، أولاً لأن من أمارات الضعف طلب العون من فن آخر قريب ، إذ هو رهان على فقر الوسائل في الفن الذى يمارسه الكاتب . ثم إن المؤلف لم يتمتع كذلك بهذه الطريقة من التداخل في وعى شخصياته ، ومن إدخال قارئه معه . غير أنه كان يكشف عن أعماق مكونات هذه الضمائر بما يكتبه بين قوسين أو بحروف مائلة ، في أسلوب وطرق مطبعية تستخدم عادة للإرشاد في الأخراج المسرحى . وسحقاً لم يكن لهذه المحاولة من غد . وقد كان المؤلفون الذين استخدموها يشعرون شعوراً غامضاً بأنه كان يستطاع التجديد في القصة بكتابتها في صيغة الحاضر . ولكنهم لم يكونوا يفهمون — بعد — أن هذا التجديد غير ممكن إذا لم يتخلوا — أولاً — عن طريقة الشرح .

وكانت المحاولة الأكثر جدية هي إدخال حديث النفس الفردى (المنولوج الباطنى) في فرنسا على طريقة شنتزلى (١) (ولا أتحدث عن طريقة « جويس » (٢) ذات المبادئ الميتافيزيقية المختلفة تمام الاختلاف ، وأعرف أن لارباو (٣) يصرح بأنه متأثر بجويس ،

(١) Arthur Schintzler كاتب ألماني ولد عام ١٨٦٢ ، يصور في مسرحياته وقصصه شخصيات ولوعة بملامات الحياة ، لا تلبس سوى الحاضر ، وهي مجتونة بمباهج الوجود ، قلما يمزوها الحزن فيها أثره وخفق ، ويعنى بتحليل حالاتها النفسية .

(٢) James Joyce (١٨٨٢ - ١٩٤١) كاتب أيرلندي مشهور ، خاصة ، بقصة التي عنوانها « بوليس » ونشرت عام ١٩٢٢ (في باريس) وهي تدير على حسب المنولوج الباطنى ، ويرى بعض النقاد أنها أعظم قصة في العصر الحديث . وكاتبها ذو ثقافة دينية ، تربى في المدارس اليسوعية في دبلن .

(٣) Valéry Larbaud (١٨٨١ - ١٩٥٧) من أشهر كتاب القصة الحديثة من الفرنسيين ، وخلق في قصصه نموذج أرشبالد ألون برنابوث Archibaldo Olson Barnabooth وهي شخصية أميركي مولود ، يحب أوروبا يبحث عن الملذات وعن المطلق . .

بولكن يبدو لى أنه أستوحى على الأخص قصة : « أشجار (١) الزند مجتة » وقصة : « مدموازيل إلس (٢) » . وبالحملة ، كان الغرض هنا هو المضى إلى أبعد مدى فى غرض الذاتية الأولى ، والانتقال إلى الواقعية بتوجيه المثالية على إطلاقها .

والحقيقة التى يقدمونها للقارئ ، دون وسيط ، ليست هى الشئ نفسه من شجرة أو مطفأة ، ولكنها الوعى الذى يرى الشئ . ولم يعد « الواقعى » فيها امتثالا ، ولكن الأمتثال يصبح حقيقة مطلقة ، لأنهم يقدمونه لنا بمثابة إحدى المعطيات المباشرة . ووجه النقص فى هذه الطريقة أنها تهمصرنا فى ذاتية فردية ، ومن ثم يعوزها إيجاد صلة بين الفرد والآخرين ؛ هذا إلى أنها تذيب الواقعة والحدث فى الإدراك الحسى لكلها . وخاصة الحادثة والعمل المشتركة هى أنها يستعصيان على الأمتثال الذاتى الذى يقف على نتائجها لأعلى حركتها الحية . وأخيراً ، بدون تزييف ، لا يمكن إرجاع مجرى الشعور إلى توالى كلمات ، حتى لو كانت هذه الكلمات مشوهة . فإذا قيلت الكلمة على أنها وسيط يدل على حقيقة عالية فى جوهرها على اللغة فيها ونعمت : إذ أن الكلمة تنسى وتلقى بالوعى على الموضوع المذكور . ولكن إذا عدت الكلمة بمثابة الحقيقة النفسية ، وإذا زعم المؤلف — حين يكتب — أنه يقدم لنا حقيقة غامضة هى علامة ، فى جوهرها الموضوعى ، أى بوصفها راجعة إلى ماهو خارجى ، وشيئاً صورياً فى جوهره ، أى بمثابة إحدى المعطيات النفسية المباشرة ، فى هذه الحالة يمكن أن يلام على أنه ظل محايداً ، وعلى أنه لم يفهم هذا القانون من قوانين البلاغة الذى يمكن أن يصاغ هكذا : فى الأدب ، حيث تستخدم العلامات ، يجب ألا يستخدم سوى العلامات ؛ وإذا كانت الحقيقة التى براد تعريفها كلمة ، فيجب تقديمها للقارئ بكلمات أخرى . وكذلك يمكن لومه على أنه نسى أن

Edouard Dujardin قصة للكاتب الفرنسى إدوار دوجاردن **Lauriers sont coupés** (١)

(١٨٦١ — ١٩٤٩) نشرت عام ١٨٨٧ ، وأعيد طبعها متقنة سنة ١٩٢٤ ، وكتب مقدمة طبعها الثانية « لا دور » . والقصة رمزية يبنى فيها المؤلف بالتحليل النفسى على طريقة المتولوج الباطنى . وهى قصة يوم يستعيد بها البطل ذكريات حبه المبرج لفتاة لا يتاح له بها وصال ، ويقوم بمشروعات وهمية ، حتى إذا حالت ساعة الوصال صرفته الفتاة عنها دون تصنع لشكواه . ويعد المؤلف بها رائداً لجيمس جويس فى طريقته التى أفرنا إليها .

A. Lange Klelland قصة للكاتب الرومى الإسكتل لانيج كليلا ند **Millie Elise** (٢)

(١٨٤٩ — ١٩٠٦) ، نشرت عام ١٨٨٢ — قصة فتاة مرحلة عبء الحياة ، تودى بها غفها نتيجة لنظم الجمع ونظمه القاسية ، وهى بذلك ذات طابع رومانتيكى .

أغنى جوانب الحياة النفسية في الصمت . ومعلوم مصير النجوى الباطنة ، فند استخالت
إلى خطابة ، أى إلى نقل شعري للحياة الباطنة بوصفها صمتاً وبوصفها كلاماً على سواء
صارت اليوم وسيلة بين الوسائل الأخرى لكاتب القصة . فهو لا يمكن أن يكون صادقاً
لإفراطه في المثالية ، ولا يمكن أن يكون كاملاً لإفراطه في الواقعية ، فهو تنويع لقواعد
الفن ذى الزجة اللاتية . ففيه وبه صار أدب اليوم على وعى بنفسه . أى أن الأدب
تجاوز للقواعد الفنية للنجوى الباطنة من ناحيتين : ناحية الموضوعية وناحية البلاغة .
ولكن كان يلزم لذلك أن تتغير الأوضاع التاريخية .

وبدسى أن كاتب القصة اليوم يظل يكتب بصيغة الماضي . ولا يفعل ذلك عن
طريق تغيير زمن الفعل ، ولكن بقلب القواعد الفنية للحكاية ، وهى التى يتوصل بها
إلى جعل القارئ معاصراً لمحدثات القصة .

الفصل الرابع

موقف الكاتب عام ١٩٤٧

نقاط الفصل

[موقف الكاتب الفرنسي بمقارنته بالكاتب الأمريكي والكاتب الإنجليزي والإيطالي - إجمال خصائص الكاتب الفرنسيين المعاصرين - تنوع اتجاهاتهم .

أجيال الأدب الفرنسي المعاصر : الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بلغوا إنتاجهم الأدبي قبل عام ١٩١٤ موقفهم وفلسفة التفكير عندهم وتجليها - نظرهم إلى الحياة والحب - نتائج أدهم العامة وأثرها - نقدهم نقداً مرأً وفلسفة هذا النقد - أدهم هو أدب « التنصل » .

الجيل الثاني بلغ الرجال عام ١٩١٨ - الحرب والعقوبة المحلية - السريالية - تحليل فنانين لقيام السريالية - أسسها العامة - نقدها - وسائل السرياليين الفنية والأدبية وغايتهم منها ، ونقدنا - أمثلة من أدب السرياليين ونقدنا - أدب الكتاب السرياليين الرحالة - سخرية مرة من أثره السرياليين - على هامش حماسة السرياليين ازدهرت فئة أخرى ذات نزعة إنسانية خاصة - لا يثقلون ، بسبب قلمهم ، اتجاه لفترة - إخفاقاتهم ، وسببه هو الجمهور الذي اختاروا أن يخرجوا إليه .

الجيل الثالث جيل الكتاب الذين بدأ الكتابة بعد هزيمة فرنسا في أثناء الحرب العالمية الثانية ، أو قبل الهزيمة بقليل - البيئة التي ظهر فيها - الأدياء المظلون للاتجاهات الاجتماعية المختلفة من راديكاليين ومعتدلين ومعتريين - فلسفة اتجاهاتهم ونقدنا - أدهم ذو قضية لأنهم يدافعون عن مذاهب فكرية - حيرة هذا الجيل بين الاتجاهات المختلفة ، وفلسفتها - الفجوة بين الكاتب وجمهوره وبين الأسطورة الأدبية والحقيقتية التاريخية - اكتشاف الجيل الجديد للضغط التاريخي - معنى للضغط التاريخي وتأثيره في الأدب - ارتباط مصير الأعمال الأدبية بمصير الوطن - في الواقعية والمثالية لم يؤخذ الأمر مأخذ الجد - معنى الشعر ووصف حالاته الاجتماعية والدولية والوطنية وأثرها في الأدب - وصف مروج الشعر والحرب والتمطيل - القلق في أحداث العصر وفي أدهم - خلق أدب ذي مواقف معطوفة - المؤلف وكتاب جيله كتاب ميتافيزيقيون - معنى الميتافيزيقية عند المؤلف - الظروف التاريخية هي التي أدت إلى كشف للضغط التاريخي - واجب الكاتب المعاصر هو الجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي - تسمية هذا الأدب : أدب

الظروف الكبيرة ، ومعنى هذه التسمية - كيف يمكن للمرء أن يحمل نفسه إنساناً بالتاريخ وفي التاريخ ومن أجل التاريخ - ضرورة الانتقال بقواعد الفن القصص الموروثة من الآلية إلى النفسية - شخصيات القصة كما يجب أن يصفها الكاتب في عصرنا - معنى معرفة التاريخ ومعرفة أنفسنا في التاريخ - تأثر جيل الكاتب بكتفنا وبالكاتب الأميركيين ، سبب هذا التأثر وحلوه - الأدب تمثل القصير الحر لمجتمع منتج - إذا كانت السلبية مظهراً للحرية فالبقاء مظهرها الآخر - الحرية البنائة وموقف الكاتب منها في العصر الحديث - واجب الأدب في المواقف الحديثة في جانبى السلب والبناء - الوصف في القصة من الناحية الفنية وكيف يجب أن يكون ، وعلاقته بالعمل وأدب العمل - أدب القول وأدب العمل - موضوع أدب العمل - أدب الإنتاج وأدب الاستهلاك - الأخطار التي تهدد أدب الإنتاج في وجه أدب الاستهلاك - وسائل جديدة لاتصال الكاتب بجمهوره وكيفية الإفادة منها - كلما كان جمهور المؤلف أكبر كان تأثيره فيه أقل عمقاً - الفرق بين القراء والجمهور والقارئ .

استخدام معنى البرجوازية وشيخ سلطانها في عالم ما بعد الحرب ، وتأثيرها - البرجوازية الكبيرة والبرجوازية الصغيرة وخصائصهما بوصفهما جمهوراً قارئاً ، وتأثير ذلك في الإنتاج الأدبي - مخرج موقف البرجوازية في العصر الحديث - عل الرغم من ذلك : الكاتب برجوازيون طوعاً أو كرهاً - توجه الكاتب إلى طبقة المال وأثره - سياسة الحزب الشيوعي نحو الكاتب - تحول خطته الثورية إلى خطط سياسية - نقد هذه السياسة والسخرية المرة من جانب المؤلف - الكاتب هم « كلاب الحراسة » في الحزب الشيوعي - نقدهم والسخرية منهم - نتائج عامة لبحث المؤلف في هذا الكتاب كله : معرفة الجمهور الفعل والجمهور الإمكان في العصر الحديث ، والصفات المشتركة بين فئات هذا الجمهور - صعوبة ذلك وخطورته - طبقة المال والطبقة البرجوازية - كيف نفهم إلى جمهورنا الفعل كثيراً من أفراد قرائنا بالإمكان - موقف الكاتب من أجهزة الثقافة الحديثة - الإرادة الخيرة لدى الكاتب وأثرها - مدينة الغايات عند الفيلسوف « كانت » وشرح المؤلف لما شرحاً آخر - صلة مدينة الغايات بغايات الكاتب الحديث المنشود - الإنسان في الأدب - خطر تردى الأدب في مهواة الدعاية - خطر انحصار القراء في أفراد لا في جمهور - توزيع الكاتب بين الواجبات الأسرية والوطنية والإنسانية - كيف يقضى الكاتب على ما يمرض له من شقاء القصير - واجبنا نحو تجديد اللغة وتحييد معنى الألفاظ ، وخطورة ذلك في صلتنا بالجمهور - وفي تصوير الأفكار ، وفي الأفكار الاجتماعية والنفسية للغة - تجديد القواميس - أنشطة - وظيفة الكاتب أن يسمى الأشياء بأسمائها - الغايات في

صلتها بالوسائل - المواقف المحددة العينية - المسرح الجليدي في العصر الحديث
وكيف يجب أن يكون - واجب الكاتب في اختياره لجمهوره - فرصة العالم
في النجاة محصورة في الأدب] .

إنما أتحدث هنا عن الكاتب الفرنسي ؛ وهو الوحيد الذي ظل رجوازيًا ، وهو
الوحيد الذي عليه أن يروض نفسه على لغة أخلقتها سيطرة الرجوازيين مدى مائة وخمسين
عامًا ، فصبرتها شائعة دارجة مرنة ، محشوة بنزعات رجوازية ، كل منها تشبه تهاديًا
من تهاديات الراحة والاستسلام . وغالبًا ما عارض الأمريكي مهنيًا بلوييه قبل تأليفه للكاتب
ثم يعود إليها ؛ ويتجلى له نداء القريحة بين قصتين في ضيعته أو مصنعه أو في شوارع
المدينة ؛ ولا يرى في الأدب وسيلة لتطلب العزلة ، بل فرصة للهرب منها ؛ ويكتب عن
عمى مدفوعاً بحاجة غير رشيدة إلى التحرر من مخاوفه وأنواع غضبه ، ففيه شبه ما بعاملة
زراعية في ضيعة من الضياع في الغرب الأوسط حين تكتب للمدبوعين في مدياع نيويورك
للتبرع لهم خلجات قلبها ؛ وهو يفكر في الحد أقل مما يعلم به من إغواء ، ويخترع طريقته
الخاصة به ، لاذهاباً منه ضد التقاليد ، بل لأنه يعوزه واحد منها ، وبين مظاهر جرائته
المتطرفة عن ضروب من السذاجة في بعض نواحيها . والعالم جديد لعينيه ، وكل شيء
بجاء القول بعد ، ولم يتحدث قبله إنسان عن السماء والحصاد . ويندر أن يظهر في
نيويورك ، فإذا مر بها مر سريعاً ، أو فعل مثل « شتيفيك » (١) ، فاحتبس نفسه ثلاثة
أشهر ليكتب . ليصير طليقاً من الكتابة بعدها مدة عام ؛ ويمضي ذلك العام في الطرقات
ومعامل البناء ، والمقاهي . حقاً قد يشترك في جماعات تعاون أو في شركات ، ولكن
ليس هذا إلا للدفاع عن مصالحه المادية . ولا تضامن له مع الكتاب الآخرين . وغالباً
ما يفصل بينه وبينهم عرض القارة أو طولها [١] . وليس شيء أبعد منه من فكرة المدرسة
الواحدة أو الكتابة ذات الطابع اللبني ؛ وقد يستقبل استقبالاً حافلاً بعض الوقت ، ثم
يفتقد وينسى ويظهر من جديد بكتاب جديد ليختفي بعد ذلك من جديد [٢] : وكما
تشاء له عشرات فرص التمجيد والأختفاء ، لا يزال يطفو بين عالم الطبقة العاملة حيث
يجول ليجتث عن مغامراته وبين قرائه من الطبقات الوسطى (ولا أجروء على تسمية

(١) John Steinbeck كاتب أمريكي معاصر مشهور ، ولد عام ١٩٠٢ ، وقصصه تصود
المطالب الاجتماعية ، وفي كتابه تظهر الروح المرحة والطرف اللاذنة .

هذه الطبقات برجوازية مادامت على شك فيها إذا كانت توجد برجوازية في الولايات المتخلطة () ، وهذه الطبقات جد قساة وجفاة ، ثم هم أحداث كل الحداثة كأنهم في مناعة ، وقد يخفون في الغد مثل أخفائه .

ورجال الفكر في إنجلترا أقل توغلا منا في جماعة قومهم ؛ إذ هم في المجتمع طائفة على حدة ، مخالفة له تفكيراً وعملاً ، وفيهم جفوة ، وليس لهم اتصال كبير ببقية الشعب . وذلك ، أولاً ، لأنهم لم يتغ لهم مثل حظنا : فلا تزال الطبقة الحاكمة ، منذ قرن ونصف تولينا شرف الخوف منا (خوفاً جد قليل) وتراعى جانبنا ، منذ أن هيا للثورة الكبرى أولئك الذين قلما نستحق شرف الانتساب إليهم من أسلافنا الأقربين . أما إخواننا في لندن فليست لهم هذه الدكريات المحيطة ، ولذلك لا يخفون أحداً ، ويعلمهم قومهم مسلمين لا يؤذون ، ثم إن حياة أصحاب النوادي هناك أقل قدرة على التهديد لتأثيرهم من حياة النوادي عندنا في تمهيدها لتأثيرنا . فحين يحترم بعضهم بعضاً يتحدثون عن الأعمال والسياسة والساء والحيل ، ولكنهم لا يخوضون أبداً في حديث الأدب ، على حين حفلت نواديتنا بمقائل كثر يمارسون القراءة فتاً من فنون الاستمتاع ، وقد ساعدن — بما أقن من حفلات استقبال — على التقريب بين السياسيين ورجال المال والقواد ورجال القلم . ويصنع الكتاب الإنجليز من الضرورة فضيلة ، يحاولون — لإغلا منهم في غربة عاداتهم — أن يظالبوا بعزلة الكاتب كأنها ضادرة عن اختيار حر ، في حين هي مغروضة عليهم بمقتضى بلية مجتمعتهم . ونحى في إيطاليا — حيث لم يكن للطبقة البرجوازية كبير وزن بعد أن أفلست بسبب القاشية وعلى أثر الهزيمة — حال الكاتب جد مختلف عن حاله عندنا : فهو هناك في ضيق الحاجة ، سيء الأجر ، قاطن في قصور غربة فيها بعض رحاب فسيحة وفتاظر خلية ، بحيث لا يستطيع تدفئتها وحتى تأنيثها ، وهو في جهاد مع لغة الأمراء التي أنست بمظهر مفرط من الحلال لم تقدمه طبيعة في الاستعمال .

إذن . نحن أكثر كتاب العالم برجوازية ، نعيش في مسكن طيب ، ونلبس ملابس حسناً ، وربما كان طعامنا أقل جودة ، ولكن لهذا دلالة : فالبرجوازي يتفق — نسبياً — في غذائه أقل مما يتفق العامل ، ولكنه يتفق أكثر منه في الملابس والمسكن ؛ على أننا جميعاً مشبعون بثقافة برجوازية ، فليس مقبولاً أن يشرح المرء في الكتابة دون أن يحمل على الأقل شهادة الثقافة العامة ، وهي شهادة برجوازية ، وفي بلاد أخرى يوجد قوم

كما تخبطهم الشيطان من المس ، ذوو عيون حاملة ، يضطربون ويتعربون تحت سلطان فكرة اجتذبهم من الخلف ، لا يستطيعون رؤيتها وجهاً لوجه ، وأخيراً — بعد محاولتهم كل شيء — يجتهدون في أن يسيلوا على الورقة تلك الفكرة التي استغرقت إرادتهم ليركوها تجف مع المداد . ولكننا ، قبل أن نبدأ قصتنا الأولى بوقت طويل ، كانت لنا ممارسة سابقة للأدب ، فكان يبدو طبيعياً لنا أن الكتب تكتب في مجتمع مهذب كما تكتب الأشجار في حديقة ، ولأننا أحببنا حباً مفرطاً « راسين » و « فرلين » (١) ، قد اكتشفنا فينا موهبة الكتابة في سن الرابعة عشرة أثناء الدراسات المسائية أو في ساحة اللسيه الكبرى . وحتى قبل أن نجد أنفسنا في مغامرة الكفاح لتأليف كتاب ما — ذلك الشيء بالنتين — جذ مسيخ وجد لزج بما بنا من عصابات ، وجد خاضع للصدفة — كنا قد تغلينا بأدب قد تم صنعه ؛ فكنا نفكر في سداجة أن مؤلفاتنا المقبلة ستخرج — على أثر الجهد العقلي — تامة على الحال التي وجدنا عليها مؤلفات الآخرين ، خاملة طابع الاعتراف بالجميل من الجماعة ، مع ذلك الجلال الذي تضيفه عليها قداسة الأجيال ، وبالاختصار : ستكون تلك المؤلفات ثروة من ثروات الوطن ؛ وعندنا أن مجموعة من الأشعار — بعد أن تظهر أولاً في طبعة أنيقة محلاة بالصور — تأخذ شكلها الأخير وزينتها الأبدية حين تنتهي إلى طبعتها في حروف صغيرة في كتاب ذي غلاف من الورق المقوى مكسو بقماش أخضر تنبعث منه رائحة النشارة والمداد ، كأنها الأنفاس العطرة لإلهات الشعر ذاتها ، فتثير الحالمين من الأطفال ذوى الأصابع الملوثة بالمداد ، وهم الطبقة الرجوازية المقبلة . وحتى نضمن « ريتون » ، وهو الذي أراد إشغال النار في الثقافة ، لى أول دافع أدبي — على حين فجأة — في فصل من فصول الدراسة ، حينما كان يقرأ له المدرس قطعة من شعر « ملارميه » ؛ وبغبارة أوجز : طالما اعتقدنا أن مصير كتابنا الأخير هو في تزويد فصول الدراسة الفرنسية بنصوص أدبية للشرح عام ١٨٨٠ . وكانت خمس سنين ، بعد ظهور أول كتاب لنا ، كافية لأن تصافح يداً بيد كل إخواننا . وقد جمعنا المركزية جميعاً في باريس ؛ ولو واثق أمريكياً قليل من الحظ لأمكنه أن يصل إلينا جميعاً على عجل في أربع وعشرين ساعة ، وأن يعرف آراءنا في هيئة الإغاثة الدولية التابعة

(١) Verlain (١٨٤٤ — ١٨٩٦) من أوائل الشعراء الرمزيين ، وكان قبل ذلك من جماعة الانحلالين ، ثم البرناسيين . وله أشعار غنائية بالغة الروعة في وقتها وموسيقاها .

للأمم المتحدة ، وفي منظمة الأمم المتحدة ، وفي الهيئة الدولية للتعاون الثقافي والأجتماعي وفي قضية «ميلر» Miller وفي القذائف الذرية . وفي أربع وعشرين ساعة يستطيع من يهوى زيارتنا على دراجته أن يسير من «أراجون» (١) إلى «موريالك» (٢) ومن «فركور» إلى «كوكتو» (٣) ماراً في أثناء ذلك بآندلريه بريتون في سبي «مونمارتر» و «كينو» (٤) في سبي «نوبي» و «وبي» في «فوتينيلو» ، مع ما يلزم من الوقت لتقليب الرأي واستيعاء الضمير ، مما هو جزء من واجباتنا المهنية ، كتصريح من التصريحات أو مطلب من المطالب . أو الاحتجاج أو التأيد أو المعارضة في مثل رجوع «ريست» إلى «تينو» أو ضم إقليم السار ، أو استخدام القذائف الموجهة في الحرب المقبلة ، وبهذا نحرص على طبعنا بطابع العصر ، ودون حاجة إلى دراجة ، بدور الشئمة من الشئام في أربع وعشرين ساعة على أعضاء مدرستنا وتعود إلى الشئام وقد أصهب في شرحها . ويرانا الناس كلنا أو جلنا تقريباً في بعض المقاهي ، نستمع مثلاً للموسيقى في قهوة «البليارد» أو في السفارة البريطانية ، في مجتمعات أدبية صرفة ، ومن وقت لآخر نجبرنا بعض من أجهدهم العمل منا أنه ذاهب إلى الريف ، فنذهب جميعاً لراه ، ونظهر له أنه مصيب في سفره ، وأن باريس لا تكاد تستطاع الكتابة فيها ، ونحفه برجاواتنا له ، وأشبائنا لما هو فيه : لأننا تربطنا بالمدينة أم عجوز ، أو صديقة شابة ، أو واجب يتعجل قضاؤه . ويرحل معه صحفيون من محرري جريدة . «مساء السبت» ، ليصوروا ركن خلوته التي لا يلبث أن يضيق بها ، فيعود قائلاً : «في الحق لا يوجد سوى باريس» . وإلى باريس يرد الكتاب من ذوى البيوت في الأقاليم ليتسجوا هنا أدباً إقليمياً . وباريس هي التي أختارها ذوو الكفايات من ممثلي أدب شمال أفريقيا ليعبروا فيها عن تباين حنينهم إلى الجزائر . وطريقنا مرسوم ، فقد يبلو فجأة للارلندي الذي يسكن شيكاغو أن يلجأ إلى الكتابة ، ويحزم في ذلك أمره ، ولكن تبلى له الحياة الأدبية الجديدة التي يواجهها شيئاً مروعاً لا مجال فيه للمقارنة بيننا وبينه ؛ فهي كتلة من رخام

(١) Aragon شاعر ومن كتاب القصة المعاصرين في فرنسا ، ولد عام ١٨٩٧ وبدأ سيرياً ، ولكنه ترك السيرياً بعد ذلك الحين فانضم إلى الحزب الشيوعي .

(٢) Mauriac كاتب فرنسي معاصر ، ولد عام ١٨٨٥ ، ناقد ومن كتاب القصة والمسرحيات

(٣) Jean Cocteau من أشهر كتاب فرنسا وشعرائها المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٢ .

(٤) Raymond Queneau كاتب قصة وشاعر فرنسي معاصر ، ولد عام ١٩٠٣ .

أسود عليه أن يكرس وقتاً طويلاً لوضعها فيما يريد لها من شكل ؛ ولكننا عرفنا منذ المراهقة ، خصائص الأدب التقليدي ، والقنوات الطيبة في عطاء السالفين ؛ وحتى إذا كان والدنا لم يعجب علينا مازقناه من موهبة ، فقد عرفنا ، قبل إنهاء مرحلة اللبسة بأربع سنين ، كيف يجب المرء على إباء أقاربه ، ومقاومتهم له ؛ وعرفنا كذلك كم من الوقت يصح أن يظل فيه المؤلف الموهوب مهضوم الحق ، وفي أية سن يتوج عادة بالحناء ، وكم من النساء يحوز ، وكم حب يحقق فيه ، وما إذا كان من الخير أن يتدخل في السياسة ، ومتى يتدخل : كل ذلك مسطر في كتب ، وحسبه أن يحسب له حسابه الدقيق. ومنذ أوائل هذا القرن أقام «رومان رولان» — في قصته : «يوحنا كريستوف» (١) الدليل على أحوال خلق صورة من هذا النوع ، حين جمع بين مواقف لمشاهير الموسيقيين . ومع ذلك يمكن رسم خطى أخرى : فلا بأس أن يبدأ المرء حياته كباً بدأ «رامبو» (٢) ، أو أن يغريه الرجوع إلى نظام الحياة المألوف في سن الثلاثين كما فعل «جوته» ، أو يلقي بنفسه في سن الخمسين في مناظرات عامة كما فعل «زولا» (٣) ولك بعد ذلك أن يختار ميتة «رفال» (٤) أو «برون» (٥) أو «شيلي» (٦) . وليس

(١) قصة Jean Christophe من نوع القصص الهيرية التي تصف أجيالا متعاقبة في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن الحاضر ، في عشرة أجزاء ، صدرت من عام ١٩٠٦ حتى عام ١٩١٢ . وبطلها «وسيق» عبقري من أصل ألماني هو يوحنا كريستوف كرافت ، حضر في أوائل شبابه إلى باريس ، وجعل من فرنسا وطنه الثاني .

(٢) Rimbaud (١٨٥٤ — ١٨٩١) من أشهر شعراء الرمزية ، وله تأثير كذلك في السيربالية بدأ كناية الشعر وهو في سن الخامسة عشرة . وخصيسته الشهيرة : المغنية السكرى ، نظمها في سن السابعة عشرة .

(٣) إميل زولا (١٨٤٠ — ١٩٠٢) صاحب الملعب الطبيعي في الأدب . ومن أشهر مقالاته مقالته التي نشرت في جريدته : Le Figaro في ٢٢ من ديسمبر عام ١٨٩٤ ، وفيها يدافع عن دريفوس . والخطاب موجه إلى رئيس الجمهورية الفرنسية آنذاك . وقد تم إقصاء دريفوس بسبب هذا الخطاب ومقتله من مناقشات . وسيلذكر المؤلف ذلك فيما بعد ، وستتعلق على قوله بما يشرح هذه القضية .

(٤) جيراردى رفال مات مجنوناً .

(٥) Byron (١٧٧٨ — ١٨٢٤) الشاعر الإنجليزي الرومانتيكي ، مات مقبولا في اليونان بانضمامه إلى حركة الثوار فيها .

(٦) Shelley (١٧٩٢ — ١٨٢٢) من أشهر الشعراء الفنانين الرومانتيكيين ، مات غرقاً

في سن الثلاثين في ميناء سبيدزيا بإيطاليا .

القصد طبعاً تحقيق كل حادثة من هذه الحوادث الشديدة ، ولكن يقصد إلى تبيانها ، على نحو ما يفعل الحائك الحاد في مهنته من الأطلاع على أحدث التماذج السائدة دون أن يخضع لها ، وأعرف كثيراً من بيننا — وليسوا أقلنا مكانة — عنوا على هذا النحو بصيغ حياتهم بصيغة ومسلك رمزين ومثاليين في وقت معاً ، وذلك كي تسطع عقيرتهم على الأكل في عاداتهم إذا ظلت موضع شك في كتبهم . وبفضل هذه التماذج وهذه الحالات من السلوك ظهرت لنا مهنة الكتابة — منذ طفولتنا — مهنة جليلة الشأن ، ولكنها بلا مفاجآت ، حيث الصعود فيها يرجع بعضه إلى الحداثة ، وبعضه الآخر إلى التقادم . وهكذا نحن . هذا إلى أن بيننا ما شئت من قديسين وأبطال ومتصوفة ومغامرين ومتحايين ورقاة وملائكة وسحرة وجلادين وضحايا . ولكننا — أولاً — ريجوازيون ، علينا من عار في الاعتراف بذلك . ويختلف بعضنا على الآخر إلا في الطريقة التي يواجه بها كل منا التبعة في الموقف المشترك .

وإذا أريد حقاً رسم صورة للأدب الفرنسي المعاصر ، فلا بأس من تمييز ثلاثة أجيال : الجيل الأول هو جيل المؤلفين الذين بلّغوا إنتاجهم الأدبي قبل حرب ١٩١٤ . وقد اختتموا وظيفتهم اليوم ومهما تكن من قيمة لكتبهم التي يكتوبونها اليوم ، فلن تضيف شيئاً يذكر إلى مجدهم الأدبي . ولكنهم لازالوا أحياء ، يفكرون ويصلحون حكمهم ، ويتحكمون بلواتهم في تيارات أدبية صغرى يجب أن يحسب لها مع ذلك حسابها . وخلاصة ما حققوه — فيما يبدو لي — أنهم بأشخاصهم وكتبهم رسموا صورة تقريبية من صور التوفيق بين الأدب والجمهور الرجوازي . وعلينا أن نلاحظ أن الجزء الأهم من ثراء أكثرهم مصلره شيء آخر غير كتبهم : أندريه جيد و « موريك » من ذوى الأراضي الزراعية ، و « بروينت » ذو دخل ، و « موروا » من أسرة صناعية . وآخرون منهم أقبلوا على الأدب وهم يمارسون مهنة حرة : فكان « دوهايل » طبيباً و « رومان » مدرساً بالجامعة ، و « كلودل » و « جروود » في وظائف السلك السيامي . ذلك أن الأدب في العصر الذي بدعوا فيه الكتابة لم يكن ليكفل لأهله العيش ما لم يصادف نجاحاً غير محمود ، فلم يكن له إلا أن يظل عملاً إضافياً ، شأنه في ذلك شأن السياسة في الجمهورية الثالثة ، حتى لو صار — فيما بعد — المهنة الوحيدة لمن يمارسه . وهكذا كانت جماعة المشتغلين بالأدب من نفس

بيئة المشتغلين بالسياسة : فكان « جوريس » (١) و« ويجي » (٢) متخرجين في مدرسة واحدة ، كما كان « بلوم » (٣) و« لبروست » يكتبان في مجلات واحدة وكان « باريس » (٤) يقود في جبهة واحدة حملاته الأدبية وحملاته الانتخابية . وقنع هذا أن الكاتب لم يكن ليستطيع أن يعد نفسه مستهلكاً محضاً . فهو يذير الإنفاق أو يشرف على توزيع الثروات ، أو هو — بعد — موظف عليه واجبات الدولة ، وفي عبارة أوجز : هو في جزء كبير منه مندمج في الطبقة البرجوازية ، فسلوكه وعلاقته المهنية وواجباته وحمومه كلها برجوازية ، وهو يبيع ويشترى ويأتمر ويطيع ، وهو يبيع ويشترى ويأتمر ويطيع ، وهو داخل في الدائرة المسحورة المخلوذة بتغاير الآداب ومراسم الاحتفاء السائدة . وليعض كتاب ذلك العهد شهرة راحمة الأصول في مايزرعها : وأقل ماتدل عليه أنهم يعرفون قيمة المال . فالتناقض الذي سبق أن أوضحناه بين المؤلف وجمهوره هو الآن متحقق في داخل نفسية الكاتب إذ ظل عشرين عاماً بعد الزمنية لم يفقد وعيه بمنجانية الفن المطلقة ، ولكنه في الوقت نفسه مرتبط بالدائرة النفعية من وسائل الغايات وغايات الوسائل : فهو منتج وهذا مفعلاً ، وهو موزع بين العقيلة الحادة — التي عليه أن يلحظها في مدن Cuverville وفرونتيناك Frontenac ولبوف Elbeuf ، وعندما يمثل فرنسا في البيت الأبيض — وبين العقيلة الحادة الخفية حين يجلس أمام صفحة بيضاء ، ولا قدرة له على اعتناق العقائد البرجوازية دون تحفظ ، كما لا قدرة له على جحود الطبقة التي هو منها في حين لا ملاذ له دونها . ولكن سيتقلد التغير الذي يحدث في الطبقة البرجوازية ذاتها من هذا الضيق : إذ لم تغل هي الطبقة الشرسة الصاعدة التي لا هم لها إلا الاقتصاد وامتلاك الثروات ، لأن أولاً عدت النعمة من الفلاحين والتجار وأحفادهم ولدوا في ثراء ، فتعلموا فن الإنفاق ،

(١) Jaurès (١٨٥٩ - ١٩١٤) متخرج من المعلمين العليا بباريس ، وحاصل حل الأجر بمجاريون في الفلسفة ، وكان صحفياً ورجلاً من رجال السياسة ، ومؤسس جريدة L'Humanité وكانت في بلدنا اشتراكية . وإلى نفوذه السياسي أشار جول زومان في قصته : الرجال ذوو الإرادة الحرة ، كما أشار إلى ذلك أيضاً روجيه مارتن دوجار في قصته : Les Thibault

(٢) Peguy (١٨٧٣ - ١٩١٤) شاعر وباحث ولقاه فرنسي .

(٣) ليون بلوم (١٨٧٢ - ١٩٥٠) سياسي اشتراكي وناقد صحفي .

(٤) Maurice Barrès (١٨٦٢ - ١٩٢٣) صحفي ومن رجال السياسة وكاتب لقصة .

وبدون أن نخفى عندهم — ألبتة — المذهب النفى ، توارى فى الظلام ، وقد خلق حكم
البرجوازية — فى مائة عام متتابعة — بعض التقاليد فوجدت ملكة شعرية عميقة الخلود
عند النشء البرجوازي فى البيوت الكبيرة فى الأقاليم ، وفى القصور المشراه من مفلسى
النبل ، فقلما كان يلجأ « ذوو الأملاك » المنعمون إلى التفكير التحليل ، وكان مطلبهم
فى التفكير التركيبى هو إرساء أسس حقهم فى الحكم ، فاستقرت بذلك صلة تركيبيّة —
أى شعرية — بين المالک والشئ المملوك . وقد شرحها « بارس » بأن البرجوازي يكون
وحدة مع ما يملك ، فإذا ظل فى إقليمه وبين أراضيه تولد فيه ما يشبه رخوة الوديان
الصغيرة فى مقامه ، ورعشة أشجار الحور الفضية ، وخصوبة الأرض الكامنة البطيئة
وحدة السماء السمراء السريعة الزرقة . وقد أشبه عالمه فى باطنه كما أشبهه فى ظاهره :
فضانات نفسه ذات طبقات أرضية ومناجم وعروق ذهبية ومعدينية وسرايب تساب
فيها غلالات بترولية . ومنذ ذلك الوقت كان الطريق مرسوماً لكل كاتب من الكتاب
الذين أنضموا إلى النظام الجمهورى بعد أن كانوا ملكيين . فلكى يتقد الكاتب نفسه ،
قد جعل على إنقاذ البرجوازية فى جلورها العنيفة . حقاً لن يخدم بذلك مذاهب للفكر
النفعية ، بل إنه لينقدها عند الحاجة نقداً قاسياً . ولكنه بنيكشاف — فى المناطق الطيبة
الحافظة من النفس البرجوازية — كل ما هو فى حاجة إليه من رعة روحانية غير نفعية ،
ليمارس فيه فى راحة من الضمير . وبدل أن يحتفظ لنفسه ولإخوانه بأرستقراطية البرزية
التي كسبها فى القرن التاسع عشر ، حاول أن يسطرها على الطبقة البرجوازية كلها . وفى
نحو عام ١٨٥٠ عرض كاتب أمريكى فى قصة من قصصه ريان سفينة بحارية عجوزاً فى
نهر المسيسيبي ، قد حاول لحظة أن يسأل نفسه عن طوايا النفوس العميقة فى المسافرين
من حوله : ولكن سرعان ما طرد من فكره هذه المشغلة قائلاً هذه العبارة أو ما يقرب
منها : « لا يجعل الإنسان أن يوغل فى التعمق فى ذات نفسه » . وكان هذا هو رد الفعل
لدى الأجيال الأولى البرجوازية . وفى فرنسا حوالى عام ١٩٠٠ طرحت مشاغل الآلات
الصناعية جانباً . ومفهوم أنهم سيتحققون من وجود الطابع الإلهى فى القلوب لأنهم
سيسبرون غورها فى شئ من التعمق . فيتحدث « إستونيه » (١) عن ألوان الحياة النفسية

(١) Edouard Estaunié (١٨٦٢ - ١٩٤٢) مهتم بكاتب فرنسى شهيد كاتبه حزن
وطابع كاثوليكي ، ويصف الجانب الرومى والباطنى الأليم ، حتى فى الجمرة تقبها أحياناً . من قصصه :
الأشياء ترى (١٩١٢) و « نساء الطريق » (١٩٢١) و « الصمت فى الريف » (١٩٢٥) .

الخلفية ، فوظف البريد والحداد والمهندس وأمين الميزانية العام لهم أعيادهم الخلوية في الليل ، وبواطهم حافلة بعواطف جارقة تشبه الجرائق الرائعة المظهر ؛ وفي أدب هذا المؤلف ومائة من المؤلفين الآخرين ، تعلمنا أن في دراسة طوابع البريد وعلم المسكوكات القديمة كل تباريح الحنين إلى ما وراء هذا العالم ، وعرفنا سر أدب الكتاب الذين ترسموا آثار بودلير في منطه . وإلا فخيرنى لماذا ينقأ أمرواً وقته وماله في جمع المسكوكات القديمة إذا لم يكن قد صدق عن صداقة الناس وجب النساء والولوع بالحكم ؟ وأى شئ أدل على الزهد في الغايات النفعية من جمع طوابع البريد الأثرية ؟ ولن يستطيع كل أن يكون ليوناردو دى فنشى Leonardo da Vinci أو ميخائيل أنجيلو Michael Angelo ولكن هذه الطوابع غير النفعية المصققة على الصفحات الوردية المقواة من دفتر الدكرات نفسه .

وآخرون يتبينون في الحب البرجوازى صيحة بائسة صاعدة إلى الله : وأى شئ أكثر أستتاراً وأشد إيلاماً من الخيانة الزوجية ؟ ثم أليس ما يحفظ به المرء في فقه من ظلم الرماذ بعد ارتكاب تلك الخيانة بمثابة الرفض لجميع الملدات والشك فيها ؟ ويذهب آخرون إلى أبعد من ذلك : إذ يكشفون قليلاً من جنون إلهى ، لا في مواطن ضعف البرجوازى ، ولكن في فضائله نفسها . فهم يشرحون لنا أن في حياة ربة أسرة الحق فائدة الأمل نوعاً من العناد الذى يبلغ في الحمق والصلف درجة بالإضافة إليها بعد أنواع العته السريالى رشدأ وصواباً . وذات يوم قال لى فنى من المؤلفين — الذين تأفرو بأسائلة المنهب السريالى وليس من جيلهم ؛ وقد غير رأيه فيهم فيما بعد إذا كان لى أن أحكم عليه في ذلك على حسب سلوكه — : « أى حدث أوغل في الجنون من الوفاء الزوجى ؟ أليس فيه تحديد للشيطان ، بل لله نفسه ؟ أخبرنى بنوع من التجديف أكثر جنوناً وأجل مظهراً » . والمكيدة في مثل هذا القول ظاهرة للعيان : فالقصد هزيمة كبار المدامين في عقر دارهم . فأنثت تذكر لى « دون جوان » وأعارضك بشخصية « أرجون » (١) ، إذ أن تنشئة أسرة أعظم سخاء وأشد أستتاراً ، وأدع إلى اليأس . من فتنة ألف امرأة وامرأة ؛ وأنت تثير « رامبو » ، وأثير لك « كرزال » (٢) ، وهناك من الغرور

(١) Orgon شخصية أدبية صورها موليير في ملهاته إلى عنوانها : « تارتوف » وأرجون هورب الأسرة الساذج ، يخدع هذا الدجال « تارتوف » الذى يظهر في منظر العابد والملهة مشهورة .
(٢) أنظر هامش ص ٩٦ .

والشيطنة في القول بأن الكرمى الذى أراه هو كرمى أكثر مما في إطلاق العنان للحواس بضورة منتظمة . وليس من شك في الكرمى الذى يعرض لإدراكنا ليس إلا أمراً محتملاً ولتأكيد أنه كرمى يجب أن نشب وثبة في اللامتناهى ، لنفرض ما لا نهاية له من الأمثالات المتوافقة . وأشك كذلك في أن الزواج المبني على عهد الحب والوفاء يتبعه مستقبل صاف كل الصفاء ، وتبدأ السفسطة في الحاجة بتقديم هذه الحجج القياسية الضرورية والطبيعية إلى حد ما ، يقاوم بها المرء الزمن كى يضمن الطمأنينة لنفسه ، بمثابة أكثر أنواع التحدى جرأة وأشد أنواع الصراع يأساً . ومهما يكن من شئ ، فقد بنى الكتاب الذين أحدث عنهم شهرتهم ، فتوجهوا إلى جيل جديد ، وشرحوا له وأن هناك تعادلاً دقيقاً بين الإنتاج والاستهلاك وبين البناء والهدم ، ودلوا على أن النظام عيد دائم ، وأن الفوضى أقسى أنواع الحياة الرثية مضايقة ؛ واكتشفوا المعانى الشعرية في شئون الحياة اليومية ، وجلوا الفضيلة في صورة جذابة ومقلقة أيضاً ، ورسوموا بصورة تقريبية للملمحة الرجوازية في قصص طويلة حافلة بابتسامات خفية مروعة . وكان هذا هو كل ما نطلبه منهم قراؤهم . عندما يمارس الإنسان الصلاح بدافع المصلحة ، والفضيلة يباعث من خور العزيمة ، والرفاء عن عادة ، بلد له أن يستمع إلى أنه يفوق جرأته من يتخلون فتنه النساء مهنة ، أو قطاع الطرق . في حوالى عام ١٩٢٤ ، تعرفت بشاب من أسرة له ولوع بالأدب وخاصة بالمؤلفين المعاصرين . وقد صباه حتى الجنون عندما كان لا نقاباً به أن يكونه ، وارتوى من أشعار الخمارات حين كانت تقلداً سائداً ، وتباهى في تبجح بأن له خلية ؛ ولكن حين مات والده تولى إدارة مصنع الأسرة في حلق ، واتبع طريق الجادة . ثم تزوج فتاة وارتة ، وكان لا يخونها ، وإذا حدث ذلك فلأنه يكون على سفر خفية ، وبالاختصار : كان أوفى الأزواج . وفي بده زواجه استخلص مبدأ كان فيه ما يبرر سلوكه في حياته : فقد كتب لى يوماً فيما كتب : « على المرء أن يفعل كما يفعل الناس على ألا يشبه أحداً » . في هذه الجملة البسيطة عمق كبير . ويشعر القارئ أنى أنظر إلى هذه الجملة نظرى إلى أرذل إسفاف ، ولكنها — فيما أعقد — إنجاز حسن للأخلاق التى باعها هؤلاء المؤلفون في الصفقة بينهم وبين جمهورهم . وقد زكوا بذلك أنفسهم . « على المرء أن يفعل ما يفعل الناس » أى يبيع الملاءات المصنوعة في مدينة البوف أو خور بوردو على حسب قواعد العرف ، ويتزوج امرأة ثرية . ويصل

أقاربه وأقارب زوجه وأصلقاتهم ؛ « على ألا يشبه أحداً » أى يخلص نفسه وأسرته بما يؤلف من كتب جميلة هي هدم وتبجيل معاً . وإني لأسمى بجموع هذه الكتب : « أدب التنصل » . وسرعان ما قضى هذا الأدب على أدب الكتاب المأجورين وحل محله . فنذا ما قبل الحرب كانت حاجة الطبقة الحاكمة إلى التنصل أشد من حاجتها إلى الإطراء والملق . والعجيب في أدب « فورنييه » (١) هو تنصله : ولذا خلف وراءه سلاطة كاملة من قصص العجائب البرجوازية ؛ وكان القصد في كل حالة إلى سوق كل قارئ ليقترب قليلاً قليلاً من أكثر مناطق النفوس البرجوازية غوضاً ، حيث تتجمع الأحلام وتلوث ، لتتحول إلى توقان اليائس لما هو مجال ، وحيث نصير أكثر حوادث الوجود ابتذالاً في حياة الإنسان بمثابة رموز ، وحيث تفرس الأشياء الخالية الأمور الواقعية ، ولا يكون الإنسان كله سوى غيبوبة إلهية .

وقد دهش الناس من أن « أرلان » (٢) كان مؤلف قصصى : « أراض غريبة » والنظام ؛ ولكنهم على خطأ في دهشهم : فما يترأى من سحق نبيل كل النبيل عند أبطاله لا معنى له إلا إذا شعر به المرء في نظام مستقب كل الاستتاب ؛ فلم يكن قصده إغترافاً على الزواج وعلى المهن وقواعد السلوك الاجتماعية ، بل كان قصده أن يتجاوزها في لطف . عن طريق حنين والده لا يستطيع إرواؤه ، لأنه في الحقيقة حنين إلى شئ غير موجود . وهكذا لا يصور النظام إلا ليتجاوزه المرء في فلسفته المتعالية ، وبهذا يلقي تبريراً واستقراراً وإحكاماً ، فمن المؤكد أن الجدل في النظام عن طريق ذلك الحزن الحالم خير من قلبه بالسلاح . والأمر عندي على قدر سواء فيما يخص قلق « أندريه جيد » الذى صار فيما بعد تلبلاً واضطراباً . وفيما يخص خطيئة « موزيك » ، وهى المكان الخالى من زخمة الله . فالقصد في كليهما هو وضع الحياة اليومية بين قوسين « (٣) » ، ليحياها المرء في تقاضيلها دون أن يندس فيها يديه ، والقصد دائماً إلى التذليل على أن قيمة الإنسان أكبر من حياته ، وأن الحب في ذاته خير من الحب المألوف ، وأن البرجوازي

(١) راجع هامش ص ٥٣ وقد تحدث عنه المؤلف في الكتاب مرات كثيرة .

(٢) Marcel Arian كاتب فرنسى معاصر ، ولد عام ١٨٩٩ - لم يتجاوز هذا الكتاب مسائل العصر كل التجاهل ، فله دراسات في « داء العصر الجديد » ، ولكنه في أكثر كتبه يعالج المسائل الدائمة التي تمس بواطن النفوس عامة ، ويمتد فيها على التحليل النفسي ، وله قصة « أراض غريبة » (١٩٢٣) والنظام « (١٩٢٩) » .

(٣) أنظر هامش ص ١٢٦ من هذا الكتاب .

في نفسه خير من البرجوازي المعروف . نعم هناك شيء آخر عند كبار الكتاب . فعند « أنثريه جيد » و « كلودل » و « بروست » تتمثل التجربة الإنسانية في ألف طريق من طرقها . ولكنني لم أرد رسم صورة لعصر ما ، وإنما قصدت إلى تخصيص بيئة وإفراد أسطورة [٧] .

والجيل الثاني بلغ مبلغ الرجال بعد عام ١٩١٨ . وهذا طبعاً تقسيم إجمالي ، إذ ينبغي أن ندرج فيه « كوكو » (١) الذي بدأ إنتاجه قبل الحرب العالمية الأولى ، في حين تربط « مرسيل أرلان » (٢) علاقات وثيقة بالكتاب الذين تحدثنا عنهم من قبل ، على أن كتابه الأول ليس سابقاً على الهدنة فيما أعلم . وقد عاد بنا إلى العقلية السلبية ذلك الحقن الإنجليزي في حرب أمضينا ثلاثين سنة في تعرف أسبابها الحقيقية . ولن أتوسع في شرح هذه الفترة التي سماها بحق « تيوديه » (٣) فترة « التحرر من الضغط » ، وكانت مثل سهام الألعاب النارية (الصواريخ) ، وتكثر الكتابة عنها اليوم بعد أن انتهت ، حتى لينبو أننا نعرف كل شيء عنها . ولكن الذي علينا أن نلاحظه أن أزمى سهامها النارية — وهو السريالية — قد جدد الصلة بالتقاليد الهدامة عند الكتاب المستهلكين . فقد أراد هؤلاء الفتيان المرعبون من البرجوازيين أن يدمروا الثقافة لأنهم ثققوا ، وظل عندهم الرئيسي هو نموذج البرجوازي الجلف الولوع بالأدب على نحو ما صورته « هاین » (٤) ونموذج البرنجوازي البطين المتبلبل كما صورته « هنري مونيه » (٥) ، ثم

(١) أنظر هامش ص ١٦٢ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر هامش ص ١٧٠ من هذا الكتاب .

(٣) Albert Thibaudet (١٨٧٤ - ١٩٣٦) من أكبر نقاد الأدب الحديثين ، وكان مدرس الأدب الفرنسي في جامعة جنيف ، ويشير المؤلف إلى ما في كتابه : « تاريخ الأدب الفرنسي من عام ١٧٨٩ إلى أيامنا هذه » . و« تيوديه » يسمى الفترة التي يتحدث عنها المؤلف فترة : décompression ، أي إرتفاع الضغط الذي كان يروح الناس تحت أعبائه ، وهذه الكلمة الفرنسية تمت في اللغة غيال السمك الذي يسكن قاع البحار مثلاً ، ثم يجد نفسه فجأة في الهواء ، ولم يجد يعان الضغط الذي تموده ، فلا يمكن أن يظل على نوازيه الحيوي .

(٤) هاین (١٧٩٧ - ١٨٥٦) الشاعر الألماني الذي كان يكتب بالفرنسية والألمانية ، وبهت في بادئ .

(٥) هنري مونيه (١٧٩٩ - ١٨٧٧) كاتب وممثل ، خلق في أدبه النموذج الذي سماه « مسيوجوزين برودم » ، وظل ينس هذا النموذج في أكثر ما كتبه . وفيه تتمثل شخصية البرجوازي الذي لاهم له إلا مملته ويريد أن يفرض على الآخرين تبذله وآراءه السطحية بمنظرة البدين وصوته النليلط .

الرجوازي الفاضل كما صوره « فلوير » ، وبالاختصار : كان عدوهم الأول آباءهم . ولكن ضرور الظلم في السنوات السالفة وجهتهم وجهة الإصلاح السياسي فبينما اقتصر أسلافهم على عبارة مذهب الرجوازية النفعي بطريق الاستهلاك ، كانوا هم أعمق في منحاهم ، فسروا بين البحث النفعي والمشروعات الإنسانية الصادرة عن الحياة الإرادية الواعية وبما أن الشعور رجوازي ، والذات رجوازي ؛ فيجب أن تمارس السلبية سلطانها ، أولاً على هذه الطبيعة الإنسانية التي ليست إلا عادة أولى كما يقول « باسكال » فالقصد الأول هو هدم القروق التي جرى بها العرف بين حياة الشعور واللاشعور ، وبين الحلم واليقظة . ومعنى هذا تلاشي الذاتية . وإنما تتحقق الذاتية حيناً نعلم أن أفكارنا ومشاعرنا وإرادتنا صادرة كلها عن ذات أنفسنا في اللحظة التي تصدر فيها ، ونحن لم نحكم عن يقين أنها ملك لنا ، وأن من المحتمل أن يتنظم العالم الخارجي على حسبها وكان السيرياكي حاقداً على هذا التوكيد المتواضع الذي أسس عليه الرواقيون خلقهم ، وإنما يفض إليه ذلك التوكيد لما يحصرنا فيه من حدود ، ثم لما يكبله إلينا من تبعات . وكل الوسائل عند السيرياكي طيبة مدام يحد فيها هرباً من وعيه بنفسه يؤدي إلى هزبه من الشعور بموقفه في العالم . وهو يختار التحليل النفسي ، لأن ذلك التحليل يمثل الشعور مغزواً بغدد طفيلية متضخمة منشؤها في مكان آخر غير الذات . ويرفض « الفكرة الرجوازية » في العمل ، لأن العمل يتضمن أنواعاً من الغيان ، واقتراضات ، ومشروعات ، فهو يتضمن ، إذن ، لجوءاً دائماً إلى الشعور بالذات . والكتابة الآلية (١) من دون تدخل الإرادة هي — قبل كل شيء — هدم الذاتية : فحين نسرع فيها نحس بتقلصات عضلية ، ونفقد إلينا مع هذه التقلصات كريات دموية تتمزق بها ذات نفوسنا ؛ ثم إننا نهمل مصدرها ، فليس لنا بها علم قبل أن تحتل مكانها في عالم الأشياء ، وحينئذ علينا أن نذكرها بعيون الغرباء : وليس قصد السيرياكين — كما أكثر بعض الناس في ترادده — هو استبدال الذاتية اللاشعورية بالشعور ، بل إبراز الأشياء في صورة خداعة مريحة في صميم عالم موضوعي ؛ ولكن الخطورة الثانية للسيرياكين هي هدم الموضوعية ، فالقصد هو إسلام العالم إلى الانفجار . وبما أن المواد المتفجرة لا تكن في إحداث هذا الانفجار ، وبما أن الهدم حتى الهدم لجميع الموجودات

أمر محال ، لأنه لا يعلو أن ينقل هذه الموجودات من حال واقعية إلى حال أخرى واقعية ، لذلك يذل السيرياليون وسعهم في انتقاص الأشياء الخاصة ، أي إبطال بنية الموضوعية نفسها في هذه الأشياء المشاهدة بحقائقها الموضوعية . وواضح أن هذا عملية لا تمكن ممارستها في موجودات حقيقية قد نظم لها سلفاً بجوهرها غير القابل للتغير ، وبذا كان عليهم أن ينتجوا أشياء خيالية مكونة بحيث تمحو موضوعيتها بنفسها . وتزودنا بالضرورة الأولية لهذه الطريقة قطع السكر المزينة التي نحتها واخذ منهم هو « دى شان » Du Champs في الحقيقة من الرخام . فهي تفجأ بظهورها في وزن غير منتظر . ولا بد أن من كان يرزنها من زأريه كانت تعريه فوزاً لإشراقة نفسية قوية يشعر فيها أن الجوهر الموضوعي للسكر يهدم نفسه بنفسه . وكان لابد لهم من تزويد المرء بهذا النوع من الغرر فيما يخص الموجودات ، من مثل هذا الإضطراب ولهذا الخطأ في تقدير الوزن وما تسببه — على سبيل المثال — هذه الحيل الخادعة من ذوبان الملعقة فجأة في طبق الشاي ، ومن صعود السكر وظفوه فيه (خدعة مقابلة لتلك التي اخترعها دى شان) . وبهذا الإدراك الذهني يأمل السيرياليون أن يتكشف العالم كله عن تناقض أصيل . ففي المذهب السيريالي ليس الرسم والنحت غاية سوى مضاعفة هذه الانفجارات الموضوعية الخيالية التي تشبه بالوعات يغوص فيها العالم كله . وما طريقة « دالى » (١) الجنونية في النقد سوى إكمال لهذا المنهج وتعقيد له .

وأخيراً تتمثل تلك الطريقة أيضاً في جهد غايته « المساعدة على تهوين ما لعالم الحقيقة من شأن » . وقد حاول الأدب السيريالي جهد طاقته أن يعرض اللغة لنفس المصير ، فيهدمها بمداخلة الكلمات بعضها في بعض ، وبذا يدل السكر على الرخام والرخام على السكر ، وتشكك الساعة اللينة الملمس في ماهيتها ، وتهدم الأشياء الموضوعية لتدل دلالة فجائية على الذاتية ، إذ يقصد كل منهم إلى تعرية الحقائق من خصائصها ، وبذلك (أن يضع صور العالم الخارجية نفسها « بين قوسين » (٢)) و « أن يخضعها للخدمة الحقيقية المتركة بعقولنا » . ولكن الذاتية تمحي بظهورها لتتراجع من ورائها موضوعية

(١) Salvador Dali من السيرياليين ، يعتمد بالاشعور والرموز اللاشعورية في إثارة الصور .

ولا مجال هنا للتفصيل في ذلك .

N. Nadeau : Documents Surréalistes, p. 248 et 259. أنظر :

(٢) أنظر هامش ص ١٢٦ .

مستمرة . هذا ، ولا يؤدي كل ذلك إلى هدم حقيق واحد لشي من الأشياء ، بل الأمر على النقيض من ذلك : فبالحو الرمزى للذات عن طريق التقويم والكتابة الآلية ، وبالحو الرمزى للأشياء عن طريق اختراع أشياء موضوعية تمحو نفسها بنفسها ، وبالحو الرمزى للغة في القضاء على الرسم بالرسم والقضاء على الأدب بالأدب ، بواسطة ذلك كله تابع السرياليون مشروعاً طريفاً ، هو تحقيق العدم بالإفراط في الإضافة إلى الوجود . وكانت وسيلتهم إلى الهدم هي دائماً الخلق ، وذلك بإضافة لوحات مرسومة إلى لوحات موجودة من قبل ، وبإضافة كتب إلى كتب مطبوعة من قبل ، ومن هنا كان المعنى المزدوج للأعمال السريالية ، فكل منها يمكن أن يعد اختراعاً — وحشياً خطيراً — لشكل من الأشكال أو لكائن مجهول أو لجملة لم يسمع أحدها ، ويصير بذلك عوناً إرادياً على نشر الثقافة . وبما أن كل عمل منها مشروع من المشروعات لإفناء ما هو حقيقي والقضاء منه ، فإن العدم يراعى على سطحه برافاً متقلب اللون ، وليس هذا العدم سوى ذبذبة برقي لانهاية لمجموعة من المتناقضات . وقصد السرياليين — القائم على أنقاض الذاتية ، والذي لا يمكن أن يراعى إلا من خلال تراكم أشياء تحمل في نفسها قوة هدم نفسها — يبدو كذلك برافاً متقلب اللون متلبداً متمثلاً في نحو الأشياء محواً مصوراً متبادلاً . وليس هو السلبية كما هي عند هيغل ، ولا تجسيدا للسلب وتشخيصاً له ، كما أنه ليس هو العدم ، على الرغم من أنه قريب منه ، بل الأولى أن نسميه المستحيل ، أو النقطة الوهمية التي يختلط عندها الحلم واليقظة ، والواقعي والخيالي ، والموضوعي والذاتي . وهو اختلاط ، وليس بنتائج تركيبية ، لأن النتائج التركيبية تظهر في صورة وجود أكيد مسيطر مستول على ما يتخلله من متناقضات . ولا تتمنى السريالية ظهور هذا التجديد الذي عليها أن تجادل فيه أيضاً ، بل تريد أن تثبت على حال من التور المرهق الذي يشهده البحث في إدراك ما لا يمكن تحقيقه . وقد كان « رامبو » يريد على الأقل أن يرى حجرة استقبال وسط بحيرة (١) ، ولكن السريالي يريد أن يكون دائماً على وشك رؤية بحيرة وغرفة استقبال : فإذا التقى بهما مصادفة سُم منها ، أو انتابه الخوف ، أو خف لينام مقفلاً مصارع حجرة نومه . وموجز القول : رسم السريالي

(١) صورة رمزية ظاهرها تهويز فكري ، وغايتها الإيهام ، انظر كتابي « النقد الأدبي الحديث » وقد ذكرنا هناك نص رامبو المشار إليه وبيننا مناه .

كثيراً ويسود كثيراً من الورق ، ولكنه لا يهلم أبداً شيئاً حقيقياً . على أن « ريتون » قد اعترف بهذا فيما كتب عام ١٩٢٥ : « ليست الحقيقة المباشرة للثورة السريالية هي لإحداث تغيير مافى نظام الأشياء الطبيعي والظاهري بقدر ما هي خلق حركة في العقول . » فهذا العالم موضوع مشروع لا يتجاوز حدود الذاتية ، شبه بما سموه دائماً الانقلاب القلبي . وبذا يكون العالم موضوع الهدم الدائم دون أن تمس حبة من حبات قهقهة أو حصية من رماله أو ريشه من ريش طيوره ، وكل ما يتعرض له أنه « وضع بين قوسين » (١) . ولم يلحظ امرؤ — بعد — حتى الملاحظة أن الإنتاج السريالي من لوحات الصور وموضوعات الشعر كان التحقيق العملي للعقبات المنطقية الكأداء التي بررها متشككو القرن الثالث قبل المسيح قولهم بتعليق الحكم عند تكافؤ الأدلة . وبعد ذلك ظل الفيلسوفان كارنياد Carneade وفيلون Philon على ثقة من تجنب المخاطرة بأنفسهما بالدخول في مخزب أحق ، فعاشا كما يعيش الناس : وهكذا كان السرياليون : فهدم العالم في أدبهم — وبقاته مع ذلك مصوناً بأعجوبة من طريق هذا الهدم — استطاعوا ، دون خجل ، أن ينجحوا إلى حب العالم حباً فسيح الجوانب ، أى حب هذا العالم ، عالم الحياة اليومية بأشجاره وسطوحه ونسائه وأصدافه وزهوره ، ولكنه يظل مغزو الجوانب بالخال والعدم ، وهذا هو ما يسمى بالأعجوبة السريالية ولا أستطيع إلا أن أقارنها بما كان عليه كتاب الجمهورية من الجيل السابق في وضعهم الحياة الرجوازية بين قوسين ، إذ كانوا يهدمون هذه الحياة الرجوازية في أدبهم ثم يحتفظون بها في جميع ألوانها . أليست هذه الأعجوبة السريالية هي التي نجلدها متأصلة في قصة « مولن الكبير » (٢) !

فالعاطفة هنا صادقة ، وكذلك بغض الطبقة الرجوازية والضيق بها ، غير أن الموقف لم يتغير : إذ يجب تحقيق التجارة بذون تعظيم أو بتعظيم رمزي ، ويجب التطهر من الذنوب المتأصل دون التنازل عن القوائد التي تنجي من الوضع الأصلي . وشيهر المسألة هو أن على المرء أن يبحث لنفسه مرة أخرى عن حصن يعتصم به كعش التسر . وكان السرياليون أشد طمعاً من آباؤهم ، فهم يعتمدون على الهدم

(١) أنظر عايش ص ١٢٦ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر هامش ص ٥٣

المادى والميتافيزيقى الذى به يتوسلون إلى تحويل أنفسهم مكانة أسهى ألف مرة من مكانة الأرستقراطية الطفيلية . فلم يعد الغرض هو الحرب من نطاق الطبقة البرجوازية وجعلها ، إذ كان عليهم أن يثبوا إلى خارج نطاق الحال الإنسانية . ولم يكن الشئ الذى يريد إلتلافه هؤلاء الأبناء هو تركة الأسرة ؛ بل العالم . وقد عادوا إلى الطفيلية بوصفها أقل شراً ، مجمعين على هجر كل شئ من دراسات ومهن ، ولكن لم يكفهم أن يصيروا طفيلي الطبقة البرجوازية : بل طمعوا فى أن يكونوا طفيلي النوع الإنسانى . ومهما يكن ميتافيزيقياً ذلك الطابع الذى تميزوا به عن طبقتهم الاجتماعية ، فمن الواضح أن ذلك التغير الطبقي قد تم لهم من جهته العليا ، وأن طبيعة ما أهمهم من أعمال كانت تحرم عليهم تحريماً قاطعاً البحث عن جمهور بين طبقة العمال . كتب مرة ريتون : « نحدث ماركس عن تغيير شكل العالم ، ونحدث « رامبو » (عن تغيير الحياة : والأمران لدينا سواء ، ولا فرق بينهما » . وبحسبنا هذا للدلالة على طابع الفكر البرجوازى . لأن الغرض معرفة أى من التغيرين يسبق الآخر . فلاشك لدى المكافح الماركسى أن بالانقلاب الاجتماعى وحده يمكن أن تنتج تغيرات أساسية فى العواطف والأفكار . فإذا اعتقد ريتون أنه يستطيع متابعة تجاربه النفسية على هامش النشاط الثورى وفى توازٍ معه ، فهو مدان سلفاً ، لأن معنى ذلك هو القول بأنه يمكن للمرء إدراك التحرر الفكرى على حين هو رهن القيد ، على الأقل جند بعض الناس ، وبذا تصبح الحاجة إلى الثورة غير ملحّة . وهى نفس الخيانة التى لآم من أجلها الثوريون فى كل عصر « إيكيت » (١) وبالأمس أيضاً لآم « بولتزر » (٢) من أجلها « برجسون » . وإذا دافع امرؤ بأن « ريتون » أراد بهذا النص الإعلان عن صورة أخرى من صور التقدم المرتبطة أشد ارتباطاً بالحالة الاجتماعية ودخيلة الحياة الذاتية ، فلنأجيبه بذكر هذا النص الآخر من كلامه : « كل شئ يحمل على الاعتقاد بأن هناك نقطة من نقط التفكير حيث الحياة والموت ، والحقيقى والوهمى ، والماضى والمستقبل ، وما يمكن التعبير عنه وما لا يمكن ، والعالى والسافل ، تدرك على أنها أشياء زال ما بينها من تضاد . . . وعيباً

(١) Epictète فيلسوف رواقى من فلاسفة القرن الأول الميلادى كان غنياً وحرره ثيرون . وكان سيده يعامله بقسوة . ويحكى أنه أخذ مرة يلوى ساقه فقال له فى هدوء : إنك ستبترها . وخين بتحقيق ذلك قال فى هدوء أيضاً لسيده : ألم أقل لك إنك ستفصلها عن جسدى ؟
(٢) كاتب فرنسى حديث ، كان يدافع عن الاشتراكية الماركسية .

ما يبحث المرء عن باعث آخر للنشاط السريالي غير الأمل في تحديد هذه النقطة .
 ليس هذا إيذاناً بالقطيعة بينه وبين جمهور العمال أشد مما بينه وبين الجمهور البرجوازي ؟
 لأن طبقة العمال التي تخوض الكفاح — لتنتهي نهاية طيبة في مشروعاتها — محتاجة في كل
 لحظة إلى تمييز الماضي من الحاضر والحقيقي من الوهمي والحياة من الموت . وليس من
 الصدفة أن « ريتون » ذكر هذه الأشياء المتضادة : إذ هي أصناف من العمل ،
 حاجة الثورة إليها أشد من حاجتها إلى أي شيء آخر . وحين رفضت السريالية كل
 ما هو نافع لتتوصل إلى رفض كل مشروع ، وإلى رفض الحياة الشعورية ، أرست
 — بذلك — المذهب الأدبي القديم من الكتابة بلا مقابل ، توسلا إلى رفض العمل بهدما
 لكل أنواعه . فهناك تأمل سلبي سريالي يصاحبه دائماً العنف : وهذان هما المظهران
 المتكاملان لوضع واحد . وبما أن السريالي قد صرف نفسه عن تدبير المشروعات ،
 فقد انحصر نشاطه في منطقة الدوافع المباشرة . وهنا نجد ضرورة للأخلاق التي دعا إليها
 « جيد » مع ما لها من طابع استغلال الحاضر استغلالاً لا طائل وراءه ، ولكن الأخلاق
 هنا قائمة الجواب مثقلة . وهذا ما لا ندهش له ، لأن خلق الفناء الذي يتمثل في التأمل
 السلبي موجود في كل حالة طفيلية ، والزمن الحاضر هو ما تستدعيه حركة الاستهلاك .
 وعلى الرغم من هذا يصرح المذهب السريالي بأنه مذهب ثوري ، ويمد يده إلى
 الحزب الشيوعي . وهذه هي أول مرة — منذ عهد عودة آل بوربون إلى عرش
 فرنسا (١) — تعرب فيها مدرسة أدبية صراحة عن صلتها بحركة ثورية منظمة ، والأسباب
 واضحة : إذ أن هؤلاء الكتاب الذين لا يزالون شباباً ، ريتون — على الأخص —
 القضاء على أسرهم ، وعلى عمهم القائد ، وابن عمهم القس ، كما يرى « بودلير » في
 ثورة فبراير عام ١٨٤٨ فرصة لإحراق بيت القائد أوبيك (٢) Aupick ، وقد ولد
 هؤلاء الكتاب فقراء ، ولذلك كانت فيهم عقدة تجب تصفيتيها ، من الحسد والخوف ،
 ثم هم تأثروا كذلك على ما فرضه عليهم غيرهم من ضائقات : من الحرب التي كانوا
 خدعيي عهد بها ، مع ما اقتضته من الرقابة والحلقة العسكرية ، والضرائب ، وغرفة

(١) عهد Restauration يطلق على فترة حكم لويس الثامن عشر وشارل العاشر : من عام ١٨١٤

حتى عام ١٨٣٠

(٢) هو زوج أم بودلير بعد موت أبيه ، وكانت لديه منه عقدة أثرت في أدبه ، وشرحها سارتر في كتابه الذي عنوانه : « بودلير » .

لإدارة الحزب الزرقاء في ثيابها المياوية ، وحشو الرسوم بالدعايات ؛ وكانوا جميعاً ضد رجال الدين ، لا يزيلون في ذلك ولا يقصون عن الأدب « كومب » (١) ، ولا عن الحزب الراديكالي قبل الحرب ؛ وقد بلغ بهم الفجور كل مبلغ من الاستعمار ومن حرب مراکش . وجدير أن نخلق ضروب هذا الغضب وهذا الحقد إدراكاً تجريبياً من شأنه إنكار الحزب الراديكالي ، ويجر ذلك — من باب أولى — إلى رفض الطبقة البرجوازية دون الحاجة إلى جعلها مجال عمل إرادي خاص . وبما أن الشباب هو عهد الميتافيزيقية في أبلغ صورها — كما شرح ذلك حق الشرح « أوجست كونت » (٢) — لذا كان جلياً أن يفضلوا هذا التعبير الميتافيزيقي التجريدي للدلالة على ثورتهم ؛ غير أن هذا التعبير لا يقف موقفاً يحس نظام العالم في شيء . حقاً قد يضيفون إلى ذلك بضعة أفعال من أعمال العنف بين الحين والحين ، ولكن مظاهرها لا تنتج إلا في جلب العار لهم . وخير أمل لهم أن تكون لهم جمعيات سرية إرهابية على مثال جمعية « كلوكلوكس كلان » (٣) ، متطلعين من وراء ذلك إلى إيجاد جماعة تتعلق بما يقومون به من تجارب روحية ، لتأخذ على عاتقها استخدام القوة للقيام بضروب من الهدم المادي . وبالاختصار : يريدون أن يكونوا كهنة مجتمع مثالي سلطته الزمنية ممارسة أعمال العنف (٤) . وهكذا امتسحوا انتحار « فاشيه » و « ريجو » (٥) بأنه عمل نموذجي ، وعلو المذمعة التي لا مبرر لها (إطلاق الناز على الجماهير) أبسط عمل شرير ، ثم يطلبون بعد ذلك العون من الخطر الأصفر ؛ ولا يدركون التناقض الكبير الذي به تتعارض أعمال التخريب الجزئية هذه مع وسائل القضاء الشرعي الذي يدعون إليه . وفي الحق كلفنا كان الهدم موجهاً إلى ناحية خاصة كان وسيلة إلى غاية وصفية أهم ، ولكن

(١) **Emile Combes** (١٨٢٥ - ١٩٢١) وكان رئيساً لمجلس الوزراء من ١٩٠٢ حتى ١٩٠٥ . وكان يبلل الدفاع عن السلطة الزمنية ضد سلطان الكنيسة .

(٢) **Auguste Comte** (١٧٩٨ - ١٨٥٧) فيلسوف فرنسي ، صاحب ملهبة الفلسفة الوضعية . وكان لفلسفته تأثير كبير في الفكر الفرنسي والتقدم الأدبي ونشوء بعض مذاهب أدبية . انظر كتابنا : التقدم الأدبي ، الطبعة من ٣٧٦ والأدب المقارن من ٣٦٣ - ٣٦٥ .

(٣) **Klu-Klux-Klan** جمعية سياسية دينية قامت في شمال أمريكا عام ١٨٦٦

(٤) **Rigaud** (١٦٥٩ - ١٧٤٣) زعيم فرنسي . وينتقد السيد يالون الأدب . تجر به بتجاوز الحلية الخيلية أو التعبير الماطلي إلى غاية أكبر في صراع الشخص مع نفسه وحالاته صراعاً قد ينتهي بالانتصار . ثم يفسر يون الكل بانتصار « فاشيه » و « ريجو » كما يقول المؤلف .

السريالى يقف عند هذه الوسيلة ويجعل منها غاية مطلقة ، ويأبى الذهاب إلى أبعد من ذلك . وعلى النقيض من ذلك الإلغاء التام الذى يحلم به ، فإنه لا يضر أحداً ، وما ذلك إلا لأنه إلغاء كلى . فهو أمر مطلق فى خارج نطاق التاريخ ، وهو خيال شعرى يشمل — فى نطاق ما يجب إزالته من حقائق — الغاية التى تبرر — فى نظر الأسويين والثوريين — وسائل العنف التى يضطرون إلى اللجوء إليها .

والحزب الشيوعى من جانبه مطارده من البوليس الرجوازي ، وأقل كثيراً فى العدد من الحزب الاشتراكى الفرنسى ، ولا أمل له فى تقلد السلطة إلا بعد أجل جد طويل ، ثم هو حديث العهد بالحياة ، وعلى غير ثقة من وسائله ، بل لا يزال مبادى فى دورته السلبية . وقصده كسب الجماهير ، وتكوين خلايا له بين الاشتراكيين ، وفصل العناصر التى يتيسر له فصلها من هذه الجماعة التى تطارده ليضمها إليه : وسلاحه الفكرى هو النقد . إذن لم يكن غريباً منه أن يرى فى السريالى حليفاً موقوتاً هو على استعداد لتركه حيناً لا تكون له حاجة به : لأن السلبية — وهى لب السريالية — ليست سوى مرحلة أمام الحزب الشيوعى . فهذا الحزب لا يمكن أن يعتد ، ولو لحظة واحدة بالكتابة (١) الآلية ، ولا بالتنويم ولا بالصدقة (٢) الموضوعية ، إلا بقدر ما تستطيع هذه الوسائل تقديم الموتة إليه على تحلل الطبقة الرجوازية . وظاهر ، إذن ، أن هذا نوع الاتفاق فى المصالح قد وحد بين المفكرين والطبقات المهضومة ، كما كان هذا شأن المؤلفين فى القرن الثامن عشر . ولكن لم يكن هذا الاتفاق إلا سطحيّاً . وهناك — بعد — مصدر عميق لما بينهما من خلف ، ينحصر فى السريالية لا تهتم إلا قليلاً بدكتاتورية

(١) أنظر هامش ص ١٣١ من هذا الكتاب .

(٢) Le hasard objectif هو عند السرياليين مجموع الظواهر التى تكشف عن تدخل عنصر المصادف فى شئون الحياة اليومية . وعن طريقها يبدو أن الإنسان يعنى فى وضع النهار وسط شبكة من هذه المصادف التى باكتشافها والوقوف عليها يمكنه أن يتقدم فى حياته الباطنة نحو الثقة العليا . وهى عندهم الثقة التى تسمى فيها الأعداد . فعلا كان « بريون » ولوعاً بالسفر فى الممرات الملتفة حل جباه الجبال العالية ، ليتأمل فى نفسه تولد شعور يختلط فيه مبدأ الخنة بمبدأ الواقع الحقيقى ، ويختلط فيه الحلم بالحياة المادية ، والترات الخالص بيواطن النفوس والتسخر بالقضايا الثورية فى العالم الحديث . ولم يكن غريباً أن يناقش نظرياً مثل هذه المقابلات بقدر ما كان يهمل على الأخص إظهار عجائب الوجود الإنسانى فى الواقع ، وتوليدها ، — حيث يتحقق التلاقى الغريب بين الذاتى والموضوعى ، وبين الأحلام الفردية وحوادث الحياة المادية والاجتماعية . وفى قصته Nadja موانع كثيرة تملح أمثلة لهذا الذى سماه السرياليون الصدقة الموضوعية على نحو ما أوجزناه

العمال ، وترى في الثورة — بوصفها قسوة محضة — الغاية المطلقة ؛ على حين تحصر الشيوعية غايتها في تقلد الحكم ، وتبرر هذه الغاية ما تريق من دم . ثم إن العلاقة بين السريالية وطبقة العمال علاقة تجريدية وغير مباشرة . وقوة الكاتب منحصرة في تأثيره المباشر في الجمهور ، وفيما يثير بكتابته من أنواع الغضب والحماسة والتأمل . وقد ظل « ديلرو » و « روسو » و « فولتير » في علاقة دائمة مع الطبقة البرجوازية ، لأنها كانت تقرأ ما يكتبون . ولكن ليس للسريالية أى قارئ في طبقة العمال ، إذ كانت لا تعدو علاقتهم مجرد صلة خارجية بالحزب ، أو بالأحرى : بنوى الفكر فيه ، أما جمهورهم ففي طبقة أخرى هي الطبقة البرجوازية ، وهذا مالا يجهله الحزب الشيوعي الذي لا يستخلمهم إلا لإحداث الاضطراب في اليثبات الحاكمة . وهكذا تظل تصريحاتهم الثورية نظرية صرفة مادامت لا تمس شيئاً من سلوكهم ، ولا تكسب لهم قارئاً واحداً ، ولا تجد أى صدى لدى العمال ، ويظلون طفيليي الطبقة التي يسونها ، وبذا يظلون في تمردهم على هامش الثورة . وقد انتهى « ريتون » نفسه إلى الاعتراف بذلك ، مؤكداً لنفسه الاستقلال النظري في الكتابة إذ كتب إلى « نافيل » (١) ، يقول : « لا يوجد بيننا من لا يتمنى انتقال الحكم من أيدي الطبقة البرجوازية إلى أيدي طبقة العمال . وفي انتظار ذلك نعتقد أن متابعة التجارب النفسية لا تقل ضرورة عن ذلك . ويكون هذا طبعاً دون رقابة خارجية ، حتى الرقابة الماركسية فالمسألةتان متميزتان في جوهرهما » .

وقد وضح هذا التعارض حين انتقلت روسيا السوفيتية ، ومعها الحزب الشيوعي الفرنسي ، إلى دور التنظيم الإيجابي ، فقد انصرفت عنها إذ ذاك السريالية ، لبقائها سلبية في جوهرها . وعندئذ اقرب « ريتون » من جماعة « روتزكي » ، وإنما كان ذلك هو لاء قلة مطاردون لا زالون — بعد — في المرحلة السلبية في النقد . ثم استخدم التروزيكيون يدورهم السرياليين أداة تفريق وتحليل . ويوجد خطاب من « روتزكي » إلى « ريتون » لا يدع مجالاً للشك في هذا الشأن . ولو أن المؤتمر الرابع الدولي للشيوعية كان قد استطاع أن ينتقل هو أيضاً إلى الدور الإيجابي لكان من الواضح أن توجد فرصة للقطيعة بينه وبين السرياليين .

وهكذا ظلت أولى محاولات الكاتب البرجوازي للتقرب من طبقة العمال مشروعاً وهمياً وتجريدياً ، لأنه لا يبحث عن جمهور ، بل عن جليف ، ولأنه متاصر لتقسيم السلطة إلى زمنية وروحية ، باق في حدود نوع من التعاليم الميتافيزيقية التجريدية ، ولهذا ظل محصوراً في حدود نوع من الكهانة . فالاتفاق المبدئي بين السريالية والحزب الشيوعي ضد الطبقة البرجوازية لم يتجاوز المظهر ، إذ لم يوحد بينهما سوى فكرة السلبية النظرية . والواقع أن سلبية الحزب الشيوعي موقوتة ، فهي لحظة تاريخية ضرورية في مشروعه الكبير للتنظيم الاجتماعي ؛ في حين تظل السلبية السريالية — على الرغم من كل ما يقال عنها — قائمة خارج حدود التاريخ : في الحاضر والأبدية معاً ؛ فهي الغاية المطلقة للحياة والفن . وفي موضع ما ، أكد « بريتون » الوحدة ، أو على الأقل التوازي ، بين المفكرين في كفاحهم ضد الشوائب الحيوانية وطبقة العمال في كفاحهم ضد الرأسمالية .. ومعنى هذا إثبات « الرسالة المقدسة » لطبقة العمال . وهذه الطبقة في إدراك « بريتون » بمثابة كتية من الملائكة وظيفتها التدمير ، في حين يدافع عنها الحزب الشيوعي لأنها سد ضد كل اقتراب سريالي . وليست هي في الحقيقة — فيما يخص الكتاب — إلا أسطورة قريبة الشبه بالأساطير التي تحتل مكان العقيدة . ودورها في تهدئة ضمائرهم شبيه بالدور الذي لعبته أسطورة الشعب عام ١٨٤٨ عند ذوى الإدارة الخيرة من كتّاب ذلك العهد . وتنحصر أصالة الحركة السريالية في محاولتها احتكار كل شيء في وقت واحد : الرقي إلى طبقة أعلى ، والزعة الطفيلية ، والأرستقراطية ، وميتافيزيقية الاستهلاك ، والتحالف مع القوى الثورية . وقد دل تاريخ هذه المحاولة على أن الإخفاق كان مصيرها . ولكن لم يكن من المحتمل إدراك هذا المصير قبل ذلك بخمسين عاماً : في ذلك العهد لم يكن من الممكن أن توجد علاقة بين الكاتب البرجوازي وطبقة العمال سوى الكتابة عن هذه الطبقة أو من أجلها . وقد يسر عامل جديد — وإن يكن قصير الأجل — القيام بعقد موقوت بين الأرستقراطية الفكرية والطبقات المهضومة ، وذلك العامل هو « الحزب » لقيامه بالوساطة بين الطبقات المتوسطة وطبقة العمال .

وأريد أن أقول حقاً أن السريالية ليست لإنتاجاً من نتائج ما بعد الحرب ، مع ما لها من طابع غامض كمعد أدبي ، أو مدرسة روحية ، أو مذهب كنسي ،

أو جماعة سرية. [٥] . وعلينا - بعد - أن نتحدث عن « موران » (١) ، و« دويلا روشيل » (٢) ، وعن كثير غيرهما : ولكن إذا بدت كتب « بريون » و« بيري » (٣) و« دينو » (٤) أكثر تمثيلاً للسريالية ، فإن الكتب الأخرى تحتوى - ضمناً - على نفس صفاتها . فوران نموذج ابن السليل الرحالة المستهلك الذى يلغى التقاليد الوطنية بإيجاد صلات بين بعضها والبعض الآخر ، على حسب طريقة متشككي العصور القديمة ، وعلى حسب طريقة « مونتيني » (٥) ، ثم يرى بها فى السلة كاشفاً سرطان البحر (الكبوريا) . وبتركها دون شرح ، يكل إليها أمر تمزيق نفسها بنفسها . وغرضه الوصول إلى نقطة فى سلم الألفان السريالية حيث تمحى فوارق العادات واللغات ، وتصبح المصالح إلى حالة يتعذر التمييز بينها تلعراً تاماً . وتلعب السرعة هنا دور طريقة النقد لبعض (٦) حالات الجنون . فوضع قصته : « أوروبا المظلمة » *L'Europe Galante*

(١) *Paul Morand* كاتب معاصر ، ولد فى روسيا ، وتعلم فى أماكن كثيرة ، منها أكسفورد . ومن قصبه : « مفتوح ليلا » (١٩٢٢) و« منلق ليلا » (١٩٢٣) و« لا شيء سوى الأرض » (١٩٢٦) . وفى فى جبلتها وصف تأثرى لما لهما بين الحرين ، وخصوصاً أثناء الليل .
(٢) أنظر هامش ص ٦٨ من هذا الكتاب .

(٣) *Benjamin Péret* (١٨٩٩ - ١٩٥٩) من أعضاء السريالية البارزين . وعمله الشعرى .
عجيب يسبح فى اللاشعور . .

(٤) *Albert Péret* (١٩٠٠ - ١٩٤٥) من شعراء السريالية ، ومن أشهر دوليته : « أجسام وغرباب » (١٩٢٠) واشترك فى حركة المقاومة ، واحتقل ومات فى السجن فى تشيكوسلوفاكيا .
(٥) أنظر هامش ص ٣٠ من هذا الكتاب .

(٦) يسمى السرياليون ذلك : الطريقة النقدية لبعض حالات الجنون *La méthode paranoïaque critique* وهى التى اخترعها « دال » . وهى طريقة تلقائية للمعارف غير المنطقية ، مؤسسة على النقد الموضوعى المنهجى لبعض حالات التماسى عند المصابين بنوع من الجنون فيه حالة تدعى المعافى مسبوبة بمشعر الوعى . وفى هذه الحالة يستثار المريض بلى كلام وأية مخادعة ، بحيث يحس الصوت قوياً للدرجة يعتقد أن المتحدث يقصد أن يثير ضيقه عمداً بجملة . والمريض فى هذه الحالة يميل إلى تجسيم الآخرين جسيماً فى شخص يحمله ، ظناً ، مستولاً عن سبب ضيقه الذى هو فى الواقع منبعث من ذات نفسه . وفى هذا الشخص يعجز الآخرون جميعاً ، ويتحفظون تحفظاً مطلقاً غير مرتبطاً بإنسان بنينه . ولهذا تأويل ذو دلالات جغرافية : « موضوعية معاً عند السرياليين » . وفى هذه الحالة أيضاً يقوم المريض مستقلاً عبيداً على حسب ما يجريه فى الحاضر . أو الماضى . وعلى هذه الحالة أن تعرض لأدجار آلان بوى فى مثل قصيدته : « الغراب » فحصب « ولكنها عرضت لآخرين ، ولا كبروا منهم » جيس وابت « الذى أدرك فى حالة مثل هذه الحالات المرضية مبدأ الآلة البخارية . وهذه المناخية لا كبر الأدوية : بريون : « فى حينه : مظلمة » كان يخلص بوات يتنظر بجيئة للتسليم ، يتنظر الآلة البخارية . فبالله لم يكن فى الواقع كان هو يراه ربي العين . ثم يلقى بريون على ذلك بقوله : « وجوه السريالية هو أن الذى لا وجود له موجود » .

هو نحو حدود البلاد بتأثير طرق المواصلات الحديثة ، وموضوع قصته الأخرى :
« لا شيء سوى الأرض » : Rien que la Terre : هو نحو حدود القارات بالطيران .
و « موران » يجعل الأسويين يتزهون في لندن ، والأميركيين في سوريا ، والترك
في أترزيج ، ليضع بعاداتنا أمام هذه العيون ، كما فعل « مونتيسكيو » (١) حين وضعها
أمام أنظار الفرنسيين . وهذه آكد وسيلة لتجريد العادات من جميع مبرراتها . ولكنه في
نفس الوقت يصوغ قصته بحيث يجعل هؤلاء السامعين يفقدون كثيراً من صفاء فطرتهم ،
فيصيرون — سلفاً — غير أوفياء لعاداتهم ، دون أن يتمسكوا بعاداتنا تمام التمسك . وفي
هذه اللحظة من لحظات التحول ، تصبح نفس كل واحد منهم مجال صراع بين المناظر
الغنية المستوردة وآلتنا المنطقية ، فهلم كلاهما الآخر . وعلى الرغم من ذلك ، فإن
تكتب « موران » تؤذن بالقضاء على الولوع بما هو أجنبي ، وذلك لما هي محسوبة
من بهرج الزيف الزائف والزينة الغثة والأسماء العربية الجميلة . وهذه الكتب أساس
أدب بأكمله يهدف إلى نحو اللون الموضوعي (٢) للصورة الأدبية ، إما ببيان أن المدن
الثانية التي حلمنا بها في طفولتنا عادية ومألوفة إلى حد السأم الموهن في عيون ساكنيها
ونفوسهم ، على نحو ما عليه محطة « سان لازار » و « برج إيفل » في قلوبنا وعيوننا ،
وإما بجعلنا نلمح المهزلة والتصنع وانعدام العقيدة من وراء الشاعر التي كان رحالة
القرون السالفة يصفونها لنا في إجلال بالغ مناداه ، وإما بأن يوحى إلينا — من خلال
النسيج البالي من المناظر الشرقية والأفريقية — بتحكم الآلية والمنطق الراسخ في كل
مكان . ولم أشعر قط بالمعنى العميق لهذه الوسيلة بقدر ما شعرت به يوماً من أيام صيف
عام ١٩٣٨ ، بين مدينتي « ماجادور » و « صافي » بمراكش ، حيناً مرتوت في حنازة
أجرة عامة معلقة على وجهها رفعة تقود رجلها دراجة . مسلمة فوق دراجة !

(١) في كتابه : « الرسائل الفارسية » وفيه رسائل لشخصيتين تخيلهما من إيران ، زارا ياريس في أراخسر
عبد لويس الرابع عشر . وفي هذه الرسائل نقده لأذع لمادات فرنسا تقاليعا وسياستها في ذلك العصر . وقد
نشرت هذه الرسائل عام ١٧٦١ . وفي الرسائل كلمة نقد للأدب الفرنسي وبعض أمور المجتمع والحرب ،
ونجاء حياة الأمة واللغة بين تمام القصور في الشرق للكي العهد .
(٢) اللون الموضوعي أو الطابع المحلي كان الرومانتيكيون أول من خرج عليه هذا الأدب . وفيه يهجون
في دقة تاريخية — البيئة والمصر — الذين تجرؤ فيها أعمالك التاريخية والفلسفية . وقد اتفق الرومانسيون على ذلك
يسد الرومانتيكيين .

ها هو ذا موضوع يناقض بعضه بعضاً لهدم نفسه بنفسه ، ويمكن أن يكون مطلب السريالين ومطلب « موران » على سواء . فالآلية المحددة للبراجة تناقض الأحلام المتعثرة في عالم الحريم التي يضيفها المرء إلى تلك المخلوقة المبرقة في عبوره بها ، على حين أن بقايا المذات الغامضة السحرية — بين هذه الحواجب المرسومة وخلف هذه الجبهة الضيقة — تتناقض بدورها مع هذه الآلية ، مما يجعل المرء يشعر أن وراء هذا النوع الموحد من الزى الرأسمالي منطقة مقيدة مقهورة ، بها شيء يردد بين السم والرقيا . فمن أشباح المنظر الأجنبي ، إلى التناقض الخال السريالي ، إلى النفور الرجوازي ، في الحالات الثلاث ينوب المعنى الواقعي ، ليحاول المرء من وراءه الاحتفاظ بحال من التوتر متناقضة مثيرة للغضب . والحيلة واضحة في أحوال هؤلاء الكتاب الرحالة : فهم يقضون على حالة أستجلاب الصور الأجنبية ، لأنهم دائماً أجانب بالنسبة للفرد من الناس ، ولا يريدون أن يكونوا كذلك ، فهم يهدمون التقاليد والتاريخ ليربوا من موقفهم التاريخي . ويريدون أن ينسوا أن الوعي الأكثر وضوحاً وصفاً هو دائماً الملقح بما هو خارج عن ذاته ، ويريدون أن يقوموا بعملية تحجير وهي بوساطة تلويل تجريدي ، أن يخلقوا — بالزرعة العالمية — أرسطراطية في تجميعها .

و « دريو » مثل « موران » في استخدامه أحياناً لهدم الصور الأجنبية نفسها بنفسها . ففي قصه من قصصه يصبح قصر الحمراء حديقة قاحلة من جذائق إقليمية تحت سماء ولكنه من خلال هدمه الأدبي للموضوع وللحب ، ومن خلال عشرين سنة في صنوف الجنون والحسرة ، إنما كان يدأب في هدم نفسه . وعندما خلا وقاضيه أصبح مبدخن الأفيون ، وأخيراً جذبته دوار الموت إلى الاشتراكية الوطنية ، وقصته : « جيل » (١) — وهي قصة حياته الموثقة الوضرة — تدل على أنه كان الصديق اللئود للسريالين . ولم

(١) Gilles قصة لكاتب الفرنسي المعاصر « دريولا ووشيل » التي ولد عام ١٨٩٣ . وفي هذه القصة تجسم لإخفاقة في حياته كما يشعر هو به . ولها يشترق بطله المفضل « جيل » في شعوره بأنه عمل شفا الإلتصار في كل لحظة . وليس الإلتصار عند مجرد حمل عملية ظروف البؤس ، ولكنه النهاية المحزنة للصير البائس المثير . ولكن يترأس في هذا الصور ثمانية قصصين والشعور بالمشاهدة في الإثم ، لأنه مشهور في الشعور بإرادة مشلولة متمسكة في نوع من التسلل الخلق لم ينسحق أن يبرحه . ولم يبق لديه سوى تحطيم نفسه في عمل ما وإن يكن تافهاً ، في الحب أو في الموت . وقد شعور فيها ذلك الجانب البؤس من حياته ، فبين لنا أنها حياة مخففة .

تكن نازيته، أيضاً، إلا نفاقاً لا انقلاب عالمي، فهي تبدو — عملياً — غير ذات أثر، شأنها في ذلك شأن شيوعية «أندرية ريتون». وكلاهما كاتب، وكلاهما تحالف مع السلطة الزمنية في براعة وبعد عن الأغراض. ولكن السرياليين أصبح أجساماً، إذ تم أسطورتهم في المدم عن شبهة فخمة هائلة، فهم ريتون هدم كل شيء سوى أنفسهم، كما يشهد بذلك فزعهم من الأمراض والآفات والعقاقير. و«دريو» — الحزين الصادق كل الصدق في شعوره — قد فكر في الموت، فكان بغضه لنفسه هو سبب بغضه لبلده وللناس. وقد أنصرفوا جميعاً يبحثون عن المطلق، وبما أنهم محطون جميعاً بما هو نسبي، فقد طابقوا بين المطلق والمستحيل. وترددوا جميعاً بين دورين: دور الإعلان عن عالم جديد، ودور تصفية العالم القديم. وبما أنه في أوروبا عقب الحرب كان تبين أمارات الانحلال أيسر من تبين علامات النهضة. لهذا أختاروا جميعاً دور التصفية. ولأجل تهدة ضيائهم، وضعوا من جديد موضع الاعتبار أسطورة «هيز قليطنس» القديمة، التي بمقتضاها تولد الحياة (١) من الموت. وقد أمتنذت عليهم جميعاً فكرة النقطة الخيالية في سلم الخائيم، وهي وحدها الساكنة في عالم من الحركة، حيث يتوحد المدم — بوصفه هدماً كاملاً لا أمل فيه — مع البناء المطلق، وقد صهرهم جميعاً العنف من أي مصدر أتى: وبالعنف أرادوا أن يحرروا الإنسان من حالته الإنسانية ولهذا تقربوا إلى أحزاب متطرفة، ناسبين إليها — على غير أساس — أهدافاً عسيرة الفهم وقد خدعوا جميعاً، فلم تحدث الثورة التي أرادوا، وهزمت النازية. وقد عاشوا في عصر مريح مبهر، كان اليأس فيه رفقاً كذلك. وقد أدانوا جميعاً بلدهم، لأنه كان لا يزال في مجون الضر. وأعلنوا الحرب، لأنهم كانوا يعتقدون أن السلام سيكون طويلاً. وكانوا جميعاً ضحايا البمار في سنة ١٩٤٠. ذلك أن لحظة العمل قد واثت ولم يكن واحد منهم على استعداد لها، ففهم من قتلوا، وآخرون في المنى، ومن عادوا من هولاء ظلوا متغيين بيننا. وكانوا المؤذنين بالكارثة في سنى البقرات البسان، وفي سنى البقرات العجاف لم يبق عندهم شيء يقولونه [٦].

وعلى هامش: هولاء الأطفال المتلافين المتحالفين الذين يجنون من الفجاءة والخنون

(١) كتابه «جور قليطنس» يقول: يتحرك الأعداء بعنف إلى بعض، فالموت ينشأ من الحياة: وبالحياة تنفد من الموت. راجع ذلك في: ربيع الفكر اليوناني لـ دكتور عبد الرحمن بدوي.

وعلى هانش الكيار المثقفين بالياس وأشقائهم الصغار الذين لم تحن — بعد — ساعة لحائهم إلى المرح ؛ على هامش هؤلاء جميعاً ازدهرت قليلاً نزعاً إنسانية . فكان « ريفو » (١) ، و « بطرس بو » (٢) و « شامسون » (٣) ، و « أفيلين » (٤) ، و « بوكرك » (٥) في سن « ريفو » و « دويو » تقريباً . وكان بدء إنتاجهم متألقاً . فكان « بو » بن تلاميذ اللبسيه حين كان « كويو » (٦) يمثل مسرحيته التي عنوانها : *l'imbécile* وكان « ريفو » في مدونة المتعلمين العليا ملحوظ المكانة . ولكنهم في ميلاد مجيدهم

(١) **Marcel Prévost** (١٨٦٢ - ١٩٤٠) من كتاب القصة الذين لا حول نجاحاً في القصص الاجتاعية ذات الطابع الشرقي ، وقد اهتم على الأخص بتفسير نفسية النساء ، ومن قصصه : « خريف امرأة » (١٨٩٣) و « أنصاف الملعون » (١٨٩٤) ، ثم سلسلة من القصص عنوانها : « رسائل إلى فرانواز » (١٩٠٢ - ١٩٢٨) .

(٢) **Pierre Bost** من كتاب القصص الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ - وصف في كتابته حالة الإغراق النفسي التي أصعبت الحرب المالية الأولى . ومن قصصه : « القضية » (١٩٣٠) وهي غريبة من وجهة الاجتاعية من قصة « الزينة الماطية » التي كتبها لطوير من قبل . وله قصة أخرى : « النساء والرجال » ، أو « الإفلاس » (١٩٢٨) يصور فيها نزعة الإنسانية الكريمة ، كما وصف مجيء فرنسا من الأسرى عام ١٩٤٠ في قصة له عنوانها : « عام في درج من الأبراج » .

(٣) **André Chamson** من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠٠ ، وصف في تصوره الفلاحين وحياتهم الريف كما عاصرها . ومن قصصه : « رجال من الشارع » (١٩٢٧) و « جريمة العول » (١٩٢٨) تصف حياة أسرة من الفلاحين ، لما مكائنها . بدأت القرية تهمهم بجريمة خطيرة ، و « ستة المهزومين » (١٩٣٤) يصور أفكار المزيمة في ألمانيا ، و « وير التجالب » (١٩٤٤) في شأن المتداولين مع الألمان أثناء الحرب .

(٤) **Claude Aveline** من كتاب القصة الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ ، يصور في قصصه حياته ومفكراته ، ويستقره التفكير في سر الحياة والموت ، كما يتضح في « نزهة مصرية » (١٩٣٤) و « ملك أث » (١٩٤٥) ، ومن قصصه كذلك : « السجن » (١٩٣٧) .

(٥) **André Beucler** قرئ من الكتاب المأثورين ، ولد في روسيا عام ١٨٨٨ ، ورأى بعد = روسيا بعد الثورة ، وورثها في : « جبال طليعية ومدن دوسية » (١٩٢٩) : ثم هو ولوغ بوصف صفات الناس في المجتمع ، الذين يتوحدون بيته ، وفي يد زمام مصارهم . ومن قصصه أيضاً : « ملحوظ الاضطراب » (١٩٢٥) و « المدينة المجهولة » (١٩٢٥) .

(٦) **Jacques Copeau** (١٨٧٩ - ١٩٤٩) من أشهر المعلمين الفرنسيين ، زنه كتعب من ذكرياته في حياته المسرحية .

ظلوا متواضعين ، فلم يشتهوا أن يلعبوا دور العاصفة في الرأسمالية مثل « أبريل » (١) ولا أن يزعموا أنهم ملعونون (٢) ولا أنهم أنبياء . حينما سئل « بريغو » لماذا كان يكتب ، أجاب قائلا : « لأكسب عيشي » . وقد صلتعني هذه الجملة في ذلك العهد ، لأن أساطير القرن التاسع عشر الأدبية الكبيرة كانت لا تزال تضطرب في رأسي مثل أسماك . على أنه — بعد — خطأ : إذ لا يكتب المرء لكسب عيشه . ولكن الذي كنت أعهده إسقاطاً رخيصاً منه كان في الحقيقة تعبيراً عن إرادة التفكير في صلابه ووضوح ، بل وعلى كرهه إذا دعت الحاجة . ومقاومة من هؤلاء المؤلفين ضد الشيطانية والملاكية ، لم يريدوا أن يكونوا قديسين ولا حيوانات ، بل أناساً فحسب . وربما كانوا — منذ الرومانتيكية — هم أوائل الكتاب الذين لم يفعلوا أنفسهم أرسطراطى الأسماك ، ولكن عمالاً في حجراتهم ، شائهم شأن مجلد الكتب وصانعي الملابس المخرمة . ولم يفعلوا الأدب مهنة بقية الحصول على رخصة بيع بضائعهم لن يبدل فيها أغلى ثمن ، بل الأمن على التقيض من ذلك ، إذ أرادوا أن يخلطوا مكانهم الحديد في مجتمع عام ، دون تكبر أو استخفاف . فالهمة تتعلم ، ثم ليس الممارسة حق احتكار عمالته . وهكذا بدعوا ، ثم أيضاً ، في رسم عام لطريقة من طرق التوفيق بينهم وبين الجمهور . وكانوا على درجة من الصديق لا يمكن معها أن يعتقدوا أنهم ذوو عبقرية ، أو أن يطالبوا بحقوقها وكانوا لذلك يقفون في الجهد أكثر من تقصم في الإلهام . وربما أعوزهم تلك الثقة الحفظة في نجم سعدهم ، وذلك الكبرياء الباغي الأعشى ، مما هو من خواص عطاء الناس [٧] . وذلك الكبرياء الباغي الأعشى ، مما هو من خواص عطاء الناس . وكانت لهم جميعاً تلك الثقافة المتينة المادفة التي كانت الجمهورية الثالثة تلقها لموظفيها مستقبلاً . وهكذا صاروا كلهم تقريباً موظفين في الدولة ، فن آمناء في مجالس الشيوخ والنواب ، إلى مدرسين ، حفظه بالمتاحف . ولكن بما أن أكثرهم نشأ في بيئات متواضعة ، لذلك لم يكونوا يهتمون باستخدام معارفهم في الدفاع عن التقاليد الرجوازية . ولم يتصرفوا قط في تلك الثقافة على أنها خاصة من الجواهر التاريخية ، وإنما رأوا فيها أدلة قيمة يضيرون بها رجالاً . ثم كان لهم في « آلان غورغنييه » (٣) أسلاف من أسفلة الفكر ، ينفض التاريخ

(١) أنظر هذا الكتاب فامش ص ٧٩ .

(٢) أنظر هذا الكتاب ص ١١٤ .

(٣) أنظر فامش ص ٥٣ .

ولأنهم اقتنعوا مثله بأن مشكلة الخلق هي في كل العصور، كانوا يرون المجتمع في توبه الحال. وهم أعداء علم النفس والعلوم التاريخية. وسريعوا التأثر تجاه المظالم الاجتماعية ولكنهم — لتبسيطهم المفرط بفلسفة « ذيكارت » — أبعد ما يكونوا من الاعتقاد في صراع الطبقات. لذلك كان علمهم الوحيد هو ممارسة مهنتهم — بوصفهم ناساً — ضد الأهواء ومزلات الهوى، وضد الأساطير؛ وذلك باستخدام الإرادة والعقل استخداماً لا ضعف فيه. وقد أحبوا صغار الناس من عمال باريس، والصناع، وصغار البرجوازيين، والمستخدمين، وأبناء السبيل؛ ودفعتهم أحياناً عنايتهم بأن يقصوا هذه المصائر الفردية إلى التطرف لإرضاء النزعة الشعبية. ولكنهم — خلافاً لهذه الفئة المفرضة من الطبيعيين — لم يقلوا قط أن تكون الحرية الاجتماعية والنفسية هي لحمه للعيش لهذه الصنوف المتواضعة من الوجود؛ وخلافاً للواقعية الاشتراكية، لم يريدوا أن يروا في أبطالهم ضحايا يأسه للاضطهاد الاجتماعي؛ بل أهتم هؤلاء الأخلاقيون بأن يبنوا — في كل حالة تناوّلوها — جانب الإرادة والصبر والجهد، مفسرين النقائص بأنها أخطاء، والنجاح بأنه أمتحاق وقلاً عنوا بالمصائر الشاذة؛ ولكنهم أرادوا أن يظهر أن من الممكن أن يظل الإنسان إنساناً حتى في الشدائد.

واليوم مات كثير منهم، وضمت الآخرون، أو هم ينتجون قليلاً على فترات متباعدة. ويمكن أن يقال، بعمامة، إن هؤلاء الكتلة — الذين طار صيتهم متألقاً في بداية إنتاجهم، والذين كونوا حوالى عام ١٩٢٧ نادياً يسمى: « نادى من هم دون الثلاثين » — قد ظلوا كلهم تقريباً متخلفين في الطريق. من المؤكد أن جانباً للأحداث الفردية يجب أن يوضع في الحسبان؛ ولكن الأمر من الغرابة بحيث يتطلب شرحاً أعم. لم تكن تعوزهم الموهبة ولا طول النفس؛ وهم — من وجهة النظر تغلطنا الآن — يجب أن يفعلوا رواداً؛ إذ أنهم كانوا عن عزلة الكبرياء التي كان عليها الكاتب، وأحبوا جهودهم ولم يحاولوا تبرير الأمتيازات المكتسبة، ولم يتأملوا في الموت أو في الحال؛ ولكنهم أرادوا أن يلقنوا قواعد الحياة، ومن المؤكد أن الجمهور كان يقرأ لهم أكثر مما كان يقرأ للنسريين. وعلى الرغم من ذلك، إذا أراد المرء أن يضع اسماً للاتجاهات الأساسية للأدب بين الحربين، عليه أن يفكر في السريالية. فمن أين جاء إخفاقهم؟

أعتقد أن هذا الإخفاق يفسر بالجمهور الذي اختاروه لأنفسهم. ربما يمكن هنا

مزعماً غريباً . ففي جوفى عام ١٩١٠ وجدت طائفة برجوازية صغيرة كانت على تمام الوعى بنفسها على أثر أكتصاها في مسألة « ديفوس » (١) . وهى طائفة جمهورية ، ضد رجال الدين ، وضد التعصب للجنس ، ذات نزعة عقلية ، ثم هى فردية تقدمية . وهى معجبة بنظمها ، وهبيل تعديلها ، لاقبلها . ولا تحقر طبقة العمال ، ولكنها تشعر أنها جد قريبة منها ، حتى تمنعها هذا القرب من أن تكون على وعى باضطهادها لها . وتعيش عيشة المقل ، بل حياة العسر أحياناً ، ولكنها لا تتطلع إلى الرأى ولا إلى صنوف العظمة المشيعة ، بقدر ما تتطلع إلى تحسين مجرى عيشها في أضيق الحدود . وعلى الأنص : تريد أن تعيش . والحياة عندها هى أن يختار المرء مهنته ، ويمارسها عن ضمير ، بل عن شغف ، وأن يحفظ في العمل بشئ من الاستقلال ، وأن يراقب مراقبة فعالة ممثليه السياسيين ، وأن يعبر في حرية عن شئون الدولة ، وأن ينشئ أولاده تنشئة كريمة . وهم ديمقراطيون في خلهم من كل ارتقاء فجائى . وهم على خلاف الرومانتيكيين الذين كانوا ياملون دائماً أن تنقض عليهم السعادة كأنها كارثة . وهم أقرب إلى التفكير في قهر أنفسهم منهم إلى التفكير في تغيير مجرى العالم . هذه الطبقة التى سميت تسمية موفقة « الطبقة المتوسطة » علمت أبناءها أنه لا يصح الإفراط في الاستزادة ، وأن أحسن الأشياء تقيض خيرها . وهى معجدة لمطالب العمال ، على أن تظل هذه المطالب في الميدان المهني البحت . وليس لها من تاريخ ، ولا اتجاه تاريخي ، إذ ليس لها ماض ولا تقاليد ، على خلاف حال البرجوازية الكبيرة . وليس لها من أمل فسيح في المستقبل ، خلافاً لطبقة العمال . وهم لا يعتقدون في الله ، ولكنهم بحاجة إلى أوامر جد حاسمة بها ينحقق معنى لأنواع الحرمان التى يقاسمونها . ولهذا كان من بين مهامهم الفكرية تأسيس أخلاق مدنية . وفي ذلك بذلت الجامعة جهدها — وهى كلها متمية لهذه الطبقة المتوسطة —

مدى عشرين عاماً فيما كتبه « دور كيم » و « رانشفنج » و « ألان » ولكن دون نجاح . فقد كان هؤلاء الجامعيون — بطريق مباشر أو غير مباشر — أساتذة الكتاب الذين نتحدث عنهم . وقد شب هؤلاء الفتيان من البرجوازية الصغيرة ، وتعلموا على مدرسين من البرجوازية الصغيرة ، وهبوا — في السربون أو في المدارس الكبيرة — لمهن البرجوازية

الصغيرة ، ولذا عادوا لطبقهم حيناً بدعوا الكتابة . وفوق ذلك لم يتركوا قط تلك الطبقة . وفي قصصهم الطويلة والقصيرة نقلوا هذا الخلق ، وساعدوا على تحسينه ، وحولوه إلى نوع من اللاهوتية التي تعالج حالات الصبر ، ذلك الخلق الذي كان الناس جميعاً يعرفون أوامره دون أن يعثر إنسان على مبادئه . وقد ألقوا — فيما كتبوا — على صنوف الجهال والمغامرة ، وكذلك على الحديث عن مشقة مجد المهنة . ولم يتغنوا بجنون الحب ، بل فضلوا التغنى بالصدقة الزوجية ، وبالنزواج ، ذلك المشروع المشترك . وأسسوا زرعهم الإنسانية على المهنة والصدقة والتضامن الاجتماعي والألعاب الرياضية . فهذه البرجوازية الصغيرة — التي كان لها من قبل حزبها السياسي : الراديكالي — الاشتراكي ، وشركة ضمانها المتبادلة المسماة : عصبة حقوق الإنسان ، وجاعتها السرية « الماسونية » ، وجريدتها اليومية : « العمل » Action — قد أصبحت ولها كتابها ، بل وصحيفتها الأسبوعية المسماة بهذا الأسم الرمزى : « ماريان » . وكان شمسون و « بو » و « ريفو » وأصدقائهم يكتبون لجمهور من الموظفين والجامعيين وكبار المستخدمين والأطباء ومن إليهم . وخلقوا أدباً راديكالياً اشتراكياً . ولكن كانت الراديكالية هي الضحية الكبرى للحرب . فقد حققت منذ عام ١٩١٠ منهاجها . وعاشت ثلاثين عاماً على قوة سرعتها المكتسبة . وحين وجدت لها كتاباً لم تكن — بعد — حية إلا على حساب ماضيها . واليوم أختفت نهائياً . فبعد أن تم إصلاح الهيئة الإدارية ، وتحقق الفصل بين الكنيسة والحكومة ، لم تكن تستطيع السيادة الراديكالية إلا أن تصبح أمثلة للمناسبات . ولكن تثبت بعض الوقت ، كانت تفترض السلام الاجتماعي والسلام الدولي . وكان بما يتجاوز نطاق الاحتمال وقوع حربين في خمسة وعشرين عاماً ، إلى جانب حدة الصراع بين الطبقات . فلم يستطع الحزب أن يقاوم ، بل وفوق ذلك ، أصبحت العقلية الراديكالية هي الضحية للظروف .

ثم إن هؤلاء الكتاب لم يشتركوا في الحرب الأولى ، ولم يروا مقدم الحرب الثانية ، ولم يربطوا أن يعتقدوا في استغلال الإنسان للإنسان ، بل أكلوا إمكان حياة المرء حياة شريفة متواضعة في المجتمع الرأسمالي ، ثم إن طبقهم التي نشأوا منها — وصارت ، فيما بعد ، جمهورهم — حرمتهم الحاسة التاريخية ، دون أن تعوضهم ، فتبدلهم بها الشعور بوجود المطلق الميتافيزيقي ، لهذا لم يكن هؤلاء الكتاب إحساساً بالمأساة ، في عصر هو — بين

كل العصور - عصر المأساة ، ولا إحساس بالموت ، حين كان الموت يهدد أوروبا جميعها ، ولا إحساس بالشر ، حين كانت تفضلهم لحظة قصيرة من أشد تجارب الذل إسفافاً . وبدافع من الأمانة ، أقنعوا على أن يقصوا علينا حياة أناس مغمورين لاجد فيها ، في حين كانت الظروف تصوغ مصائر شاذة في الخير كما في الشر . وفي عشية نهضة شعرية - وكانت هذه النهضة حقاً ظاهرة أكثر منها حقيقة - محا الوضع فيهم تلك المخادعة التي هي منبع من منابع الشر . ثم إن خلقهم الذي كان يمكن أن يدغم الهم في شئون الحياة اليومية ، والذي ربما شد أزهرهم أثناء الحرب العالمية الأولى ، تبدى غير كاف في الكوارث الكبيرة . في تلك العصور ، إما أن يتجه المرء وجهة أبيقورية أو رواقية - ولم يكن هؤلاء المؤلفون رواقيين ولا أبيقوريين [٨] - وإما أن يطلب المرء القوت من القوى اللامعقولة ، في حين اختاروا هم ألا يروا أبعد من حدود عقلهم . وبدا أختلس التاريخ منهم جمهورهم كما أختلس من الحزب الراديكالي ناخبه . وإخال أنهم سكنوا عن سأم ، إذ لم يستطيعوا أن يوفقوا بين عقلهم وصنوف الجنون في أوروبا . وبما أنهم ، بعد عشرين سنة في المهنة ، لم يجدوا ما يقولون لنا في المهنة ، فقد نفذ جهدهم : بقاء ، إذن ، الحيل الثالث ، جيلنا ، الذي بدأ الكتابة بعد الهزيمة ، أو قبل الحرب بقليل . ولا أريد أن أتحدث عنه قبل أن أبين البيئة التي ظهر فيها . أولاً ، البيئة الأدبية : كان المعتدلون من اليمينيين والمتطرفون والراديكاليون يملئون سماءنا . وكان كل نجم من هذه النجوم يمارس - على طريقته - تأثيره على الأرض . وكانت هذه التأثيرات تجتمع لتكون حولنا أغرب فكرة أدبية وأوغرها في اللامعقولة وأشدّها تناقضاً . وهذه الفكرة أسميها : موضوعية ، لأنها تنتمي إلى روح العصر الموضوعية . وقد تنفسنا مع هواء زماننا . ومهما بلغت العناية التي بذلها كل منهم لتمييز عن الآخرين ، فقد ظلت أعمالهم الأدبية في فكر القراء تعيش جنباً إلى جنب ، ويعلى بعضها بعضاً . على أنه إذا كانت الاختلافات عميقة فاصلة ، فإن الصفات المشتركة غير متعلمة . وأول ما يثير الدهش أنه لم تكن للراديكاليين ولا للمتطرفين غناية بالتاريخ ، على الرغم من ادعاء بعضهم أنهم من اليساريين التقدميين وأدعاء بعضهم الآخر أنهم من اليساريين الثوريين . والأولون في مستوى « التكرار » (١) عند كيركا جورد ، والآخرين في

(١) التكرار عند كيركا جورد هو فقدان الذاتية ، والسير وفقاً لقلب عام متكرر ، مما يسلب الفرد الذاتية ، واجه : دراسات في الفلسفة الوجودية للكتور عبد الرحمن بنوي .

مستوى (١) « اللحظة » ، أى التركيب الضال عن الأبدية وعن الحاضر فى أصغر حالاته . غير أنه كان الضبط التاريخى يسحقنا فى هذا العهد ، كان أدب المعتدلين ، وحده ، ينف عن شئ من اللوق التاريخى وعن بعض إحساس تاريخى .

ولكن بما أنهم قصدوا إلى تبرير الامتيازات ، فلأنهم لم ينظروا — فيما يخص نمو المجتمعات — إلا إلى تأثير الماضى فى الحاضر . وتعلم أسباب رفضهم ماسوى ذلك ، وهذه الأسباب أجماعية : فقد كان السرياليون كتاباً غيليين ، ولم يكن البرجوازية الصغيرة من تقاليد ولا مستقبل ، وكانت البرجوازية الكبيرة قد خرجت من فترة الفتح وتهدف إلى التدعيم . ولكن تكونت هذه الاتجاهات المختلفة لتنتج أسطورة موضوعية بمقتضاها على الأدب أن يختار نفسه موضوعات خالدة ، أو على الأقل ، غير معاصرة . ثم إن إخواننا الكبار هؤلاء لم تكن لديهم إلا طريقة قصص فنية واحدة ، وهى التى ورثوها عن القرن التاسع عشر . وقد رأينا آنفاً أنه لا يوجد ما هو أبغض منها إلى النظرة التاريخية .

وقد استخدم المعتدلون والرايكياليون الطريقة الفنية التقليدية . أما الرايكياليون فلأنهم كانوا أخلاقيين وعقليين ، ويريدون أن يفهموا فيها مبرراً بالأسباب ، وأما المعتدلون فلأن تلك الطريقة الفنية التقليدية تخدم أغراضهم ، فقد كانت — بما فيها من إنكار منهجى للتغير — تين ، أجلى تيان ، قدم القضايل البرجوازية ، وتجعلنا ، من خلف الضيحات العابثة الملقاة ، نلمح هذا النظام الثابت الغامض ، وهذا الشعر الخالد الذى كانوا يفتخرون أن يكشفوا عنه فى أعمالهم . ويفضل هذه الطريقة كان هؤلاء الإيليون (٢) المعتدلون يكتبون ضد العصر وضد التغير ، ويخطون همه المثبتين والقواز ، يجعلهم يرون مشروعاتهم فى الماضى ، حتى من قبل أن يبدأ فيها . وإنما تعلمنا تلك الطريقة بقراءة كتبهم ، وكانت فى بادئ الأمر وسيلة الأولى للتميز . وفى حوالى اللحظة التى بدأنا نكتب فيها ، أخذ بعض طبقى الأفكار محسبون « أنسب وقت » يمكن فى نهايته أن

(١) اللحظة يرمز بها إلى التمزج الأول من أنواع الحياة عند كل كاجورد ، وهى الحياة الحسية التى تقوم فى اللغة الحاضرة وحدها . انظر للمرجع السابق .

(٢) Les Éléates جماعة من فلاسفة اليونان القدماء ، منهم « كزيتوفون » و « پارمانياس » ، كانوا يظنون المطلق فى الوجود الواحد الأبدى غير المتحرك ، وينكرون الحركة .

تصير حادثة من الحوادث موضوعاً لقصة . أحسبونه خمسين سنة ؟ هذا كثير في نظرهم ، لم يعدل الناس يلوكونه . وعشر سنين ليست بكافية ، إذ ليس المرء على بعد كاف . لروية الحادثة كما هي . وهكذا يستميلوننا رويداً رويداً لكي نرى في الأدب مملكة الاعتبار التي تحدث في غير عصرها .

على أن هذه الفئات المتعددة عقدت ميثاقاً فيما بينها . فتقرب الراديكاليون من المعتدلين ، إذ كانوا يطعمون — بعد — في أن يكونوا على وئام مع القارئ ، ليزودوه في أمانته ، بحاجاته . ولاشك أن قراهم كانوا يختلفون اختلافاً ملموساً ، ولكن ظل الانتقال بينهم بدون انقطاع ، من جانب لآخر ، فكان الجناح الأيسر من جمهور المعتدلين يؤلف الجناح الأيمن من الجمهور الراديكالي . ولكن إذا كان الكتاب الراديكاليون قد ساروا بعض الطريق مع حزب اليسار السيامي ، وإذا كانوا — وقت أنضمام الحزب الراديكالي الأشتر ائكي إلى الجبهة الشعبية — قد انفقوا معاً على التعاون في تحرير جريدة : « يوم الجمعة » ، فلأنهم — من ناحية أخرى — لم يعقلوا أى ميثاق مع حزب اليسار الأدبي المتطرف ، أى السيرياليين . والمتطرفون على التقيض من ذلك ، فعلى الرغم من دفاعهم عن هيتشم ، كانت لهم صفات مشتركة مع المعتدلين ، إذ كلاهما يعتقد أن موضوع الأدب علم يتجاوز العالم ، خلف الظواهر ، لا يمكن التعبير عنه ، وإنما يستطاع الإحعاء به فحسب ، وهو — في جوهره — التحقيق الخيالي لما لا يمكن تحقيقه . وهذا واضح ، خاصة ، حين يراد الشعر : فبينما الراديكاليون ينفونه من الأدب في أقوالهم ، إذ المعتدلون يغمرون به قصصهم . وغالباً ما لفظ الكتاب تلك الحقيقة ، وهي من أهم الحقائق في تاريخ أدبنا المعاصر ، ولكن لم يشرح أحد سببها : وهو أن الكتاب البرجوازيين أحلوا على عاتقهم البرهنة على أنه لا توجد حياة جد برجوازية ولا جد عادية إلا ووارها عالم شعري ، لأنهم كانوا يعدلون أنفسهم المبتكرين للشعر البرجوازي . ونفس الوقت ، طابق المتطرفون بين جميع أنواع النشاط الفني وبين الشعر ، بوصفه عالم المدمم الفني الذي لا يدرك . وحين بدأنا نكتب ، فُسر هذا الاتجاه — موضوعياً — بأنه الخلط بين الأجناس ، وأنه الخلط في جوهر المفهوم القصصى . ولا يزال غير نادر بيننا اليوم أن يعيب بعض النقاد كتاباً ثرياً بأنه تعوزه الشاعرية .

وهذا الأدب ذو قضية ، مادام هؤلاء المؤلفون جميعاً يدافعون عن مذاهب فكرية ،

على الرغم من أنهم يؤكّدون توكيداً قاطعاً نقيض ذلك . فالمتطرفون والمعتدلون يعترفون صراحة ، بأنهم يغضون الميئافيزيقية : ولكن كيف يسمى المرء هذه التصريحات المتكررة لم ، والتي تنص على أن الإنسان أعظم كثيراً بالنسبة إلى نفسه ، وأنه يستعصى على كل تحديد نفسي أو اجتماعي فيما يتعلق بقدر كبير من حياته . أما الراديكاليون ، فمع مناديتهم بأن الأدب لا تصنعه العواطف الطيبة ، كان همهم الوحيد خلقياً ، وقد ظهر صدى كل ذلك في التفكير الموضوعي بتدليلات شديدة في تصور الأدب ، فمن قائل بأنه عمل مجاني لا مقابل له — إلى قائل بأنه تعليم ، وبأنه لا يوجد إلا بمجوده لنفسه وإلا بتولده ثانية من رفات نفسه ، فهو المستحيل ، وبما لا يوصف في عام ما وراء اللغة . ومن قائل بأنه مهنة وعرة يتوجه فيها إلى جمهور محدد ، ويحاول إنارتة بالكشف عن حقائقه وبارضاتها . ومن قائل إنه الرعب ، وقائل إنه الصناعة البلاغية . وأتى النقاد حينذاك ، وحاولوا — على سبيل التيسير — أن يوحدا هذه الإدراكات المتضادة ، فهناك رسالة « أندريه جيد » ، ورسالة « شمسون » ، ورسالة « ريتون » ؛ وهذا — طبعاً — ما لم يريدوا أن يتولوه ، وإنما يحملهم النقد على أن يقولوه بالرغم منهم . ومن ثم أضيفت نظرية جديدة إلى النظريات السابقة : ففي هذه المؤلفات الحقيقة الهدامة بنفسها لنفسها ، « حيث ليست الكلمات إلا مرشداً حارماً يقف في منتصف الطريق ، ويدع القارئ يسلك مسيله وحده ، وحيث الحقيقة بعيدة جداً في عالم ما وراء اللغة ، في صمت غير محمود ، يظل أهم فحوى ما هو الفحوى غير الإرادي بالنسبة للمؤلف . وليس العمل الأدبي بمجمل قط . ما يستعص نوعاً من الاستعصاء على المؤلف ، فإذا أخذ الكتاب صورته بدون مشروع من مؤلفه ، وإذا استعصت أشخاصه الأدبية على رقلته ، ففرضت عليه زرقها ، وإذا احتفظت الكلمات تحت قلمه بنوع من الاستقلال ، فحينئذ ينتج هو خير مؤلفاته . ولو قرأ « بوالو » (١) هذا القول لدبش كل الدهش ، وهو قول مأثور في الصحف اليومية لنقادنا . مثلاً « يعرف المؤلف ما يريد أن يقول أكثر مما يلزم ، وهو موغل في وضوحه ، وتهال عليه الكلمات في سهولة مفرطة ، ويفعل

(١) Boileau (١٦٦٦ - ١٧١١) الشاعر والنقاد الكلاسيكي ، مؤلف كتاب « من الشعر الذي يجهل قواعد الكلاسيكيين وثبتها ، لا في فرنسا . فحسب ، بل وفي أوروبا كلها . وتعلوم النزعة العقلية لدى الكلاسيكيين . وانظر كتابنا : الأدب المقارن ، المطبعة الثانية من ٣٥٠ - ٣٥٤ .

بقلمه مايريد ، فهو لايسطر عليه موضوعه . وما يدعو إلى الأسف أنهم متفوقون جميعاً في هذه النقطة . فعند المعتدلين أن جوهر العمل الأدبي هو الشعر ، فهو ، إذن ، العالم الاسمي ؛ وفي أرلاق لايمكن إدراكه ، يكون هو مايستعصى على مؤلفه نفسه ، وهو نصيب الشيطان ، وعند السرياليين طريقة الكتابة المعتد بها هي الطريقة الآلية (١) وحتى الراديكاليون يتبعون « آلان » (٢) في إلحاحهم على أن العمل الأدبي لا يكمل أبداً قبل أن يصير تصوراً جامعياً ، فيحتوى — بما أضاف إليه أجيال القراء — على مايفوق كثيراً ماكان عليه في حين تأليفه . وعلى الرغم من أن هذه الفكرة صحيحة — إذ توضح دور القارئ في تكوين (٣) العمل الأدبي — كانت تساعد في ذلك العهد على زيادة الاضطراب . وموجز القول : كانت الأسطورة ذات الوجود الموضوعي التي أوحى بها هذه المتناقضات هي أن كل عمل أدبي جدير بالبقاء له سره . وكان يجوز قبول ذلك لو أن هذا السر سر صناعة : ولكن كلا ، فهو يبدأ حيث تنتهى القواعد الفنية وإرادة الكاتب ، فيتمكس على العمل الفني شئاً إلى الأعلى ويتكسر فيه كما تنكسر أشعة الشمس في الأمواج . وبالأختصار : كانت البيئة الأدبية أفلاطونية ، منذ الشعر (٤) الخالص حتى الكتابة الآلية . في ذلك العصر الصوفي على غيره عقيدة ، أو بالأحرى : الصوفي عن سوء نية ، كان تيار أدبي كبير يحمل الكاتب على الاستسلام حيال عمله الأدبي ، كما كان تيار سياسى يحمله على الاستسلام لحزبه . ويقال إن « فرا أنجيليكو » (٥) كان يرسم جاثياً عن ركبته : وإذا كان هذا حقاً ، فكثير من الكتاب يشبهونه ، ولكنهم يذهبون إلى أبعد منه ، إذ يعتقدون أن يحسبهم أن يجثوا وهم يكتبون . كفى بجهدوا الكتابة .

عندما كنا لانزال على مقاعد التلمذة في اللبسة أو في مدرجات السربون ، كان

(١) أنظر حاشى ص ١٣١ من هذا الكتاب .

(٢) أنظر هامش ص ٥٣ من هذا الكتاب .

(٣) شرح المؤلف طويلاً دور القارئ في خلق العمل الأدبي وتحقيقه في الفصل الثالث من هذا الكتاب .

(٤) دماء الشعر الخالص يمتون بمتاعس الشعر الخالصة ، وفي الواقع يكثر استبعادهم بأفلاطون . وقد شرحنا دعوتهم ، وبيننا غرضهم منها ، ونقدناها ، في كتابنا : النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الثانية

(٥) Giovanni, Fra Angelico أو رسام الملائكة ، رسام إيطالى (١٣٨٧ - ١٤٥٥) .

الظلي الكثيف لعالم ماوراء اللغة مبسوطاً على الأدب . لقد عرفنا آنذاك المذاق المر الخادع للمستحيل ، وللأدب الخالص ، وللمستحيل الخالص . وشعرنا طوراً بعد طور أننا غير قانعين ، وأننا مرده الأسهلاك . واعتقدنا أن المرء يستطيع إنقاذ حياته بالفن ، ثم في بضعة أشهر عرفنا أن بالفن لا ينقل المرء شيئاً ، وأن الفن قائمة حساب واضح يائس لضيعا وترجحنا بين أدب الرعب وأدب الصناعة ، وبين أدب الأسبشهاد وأدب الأحراب . فإذا تسلى أمرؤ بقراءة كتبنا في عناية ، فسيجد من غير شك آثار هذه المحاولات المختلفة كأنها تدب الجراح ، ولكن لابد أن يكون لديه فراغ من وقت يفيعه في تلك القراءة ، وقد صار كل هذا بمنأى منا الآن . ولكن بما أن المؤلف إنما يصوغ لنفسه أفكاره في فن الكتابة حين يكتب ، فإن الحاجة تحيا على الإحراكات الأدبية للجيل السالف ، والنقاد الذين فهموها بعد عشرين عاماً ، جد سبداً باستخدامها معياراً للأعمال الأدبية المعاصرة . على أن أدب ما بين الحربين لا يكاد يعيش اليوم إلا عيشة المهجود . فشروح « جورج (١) باتاي » للمستحيل لا تساوى أقل خاصة سير يالية ، ونظريته في الإنفاق صدى ضئيل للأعياد الكبيرة السالفة ، والزعة الأدبية المفرطة نتاج استعاضة ، ومحاكاة واعية سطحية للغلو الديادي (٢) ، ولكن لم يعد لها قلب ، إذ

(١) Georges Bataille من كتاب ونقاد فرنسا المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ . وفي كتبه يدلل على أن الفكرة تشبه الأم الجسسي ، وأنه يمانئ مسائل الفكرة كما يمانئ آلام الجسد . ولا يفي في الحقيقة بتدليل ولا يبنم منج على يقضى به للآخرين ، ولا بترجمة تجربته في فكرة . وغايته أن يترأى تجربته من ثنايا ذاته دون أن تأخذ صورة فكرية ، لأنها عاطفة لا توصف ، ومن شأن الفكر أن يهلمها . ويغتر من كل نشاط سيائى أو خلقى أو جمالى ، ليحصر تجربته فيها يسميه ثارة : « تجربة باطن » ، وقارة : « العلمية المسيطرة » أو « التثوية » أو « المظلة » . وحالاته المفضلة في طريقته في التأمل هي حالات الفسك والحب والسكر والأعياد الفطرية والاضحية : وكل حالات الإتصال بالآخرين التي يتحرر بها المرء من حقيقته غير الموحدة . ومن أقواله : « يجبل إلى أن العالم لا يشبه أى مخلوق متطو على نفسه على حدة ، ولكنه يشبه ما ينتقل من فرد إلى آخر حيناً تفصحك أو تحب . ولهذا يدعى صوفياً في بزعة ، ولكنه صوفى من غير عقيدة .

(٢) نسبة إلى الزعة الدادية أو مذهب « دادا » في الأدب ، وهي حركة قصيرة نشأت على يد ترستان تزار Tristan Tzara الرومانى الأصل ، مع جماعة من حبه في زيورخ بسويسرا في فترة الحرب العالمية الأولى بين أعوام ١٩١٤ - ١٩١٨ ، وانضم إليها جماعة من الكتاب الأمريكيين ، ثم وصلت إلى فرنسا وكانت نواة السيريةالية . وهي حركة مطرقة ، تلتفى المنطق ، وتفصل التعبير المنطرى من غير رقابة من الفكر . فهي مذهب هدام لأبناء فيه ، وكان صدى مباشر لأحرب .

يشعر المرء قنباً بالجهد وتعجل الوصول . فليس « أندريه (١) دوتل » ولا « ماريوس جزو » في كفاية « ألان فورنييه » . وقد دخل كثير من قلماء السيراليين في الحزب الشيوعي ، كهؤلاء السان - سيمونين (٢) الذين كان يجدهم المرء - حوالي عام ١٨٨٥ - في مجالس إدارة الصناعات الكبيرة . و « كوكو » و « موريالك » و « جرين » (٣) ليس لهم أكفاء ينافونهم مكانهم ، وكان لحيروهم كثير ممن خاكوه وناقسوه ، ولكنهم كانوا جميعاً من المغموين . وأكثر الزاديكاليين لزموا الصنعت . ذلك أن الفجوة قد وضحت ، لا بين المؤلف وجمهوره - مما هو مأثوف في تقاليد أدب القرن التاسع عشر - ولكن بين الأسطورة الأدبية والحقيقة التاريخية .

وهذه الفجوة قد شعرنا بها حق الشعور قبل أن ننشر كتابنا الأولي ، منذ عام ١٩٣٠ [٩٥] ، وحوالي ذلك العهد ذهل أكثر الفرنسيين حين أكتشفوا وجودهم التاريخي ، وبقية كانوا قد تعلموا في المدرسة أن الإنسان يفاخر ، فيكسب أو يخسر في صميم التاريخ العالمي ؛ ولكنهم لم يطبقوا ما تعلموه على حالتهم الخاصة ، وذلك أنهم كانوا يفكرون تفكيراً غامضاً لأن الموقن هم الذين يجعلهم أن يكونوا تاريخيين . وبما يدهش له للمرء أن كل صنوف الحياة السالفة تجري دائماً على مدى قصير من أحداث تتجاوز كل تنبؤ ، وتحدث كل توقع ، وتقلب كل مشروع ، وتضيق ضوءاً جديداً على السنين

(١) André Dhotel من كتاب القصة القرنين الماعرين . ومن قصصه : « شوارع في الفجر » و « ذلك اليوم » و « داود » .

(٢) نسبة إلى سان سيمون (١٢٦٥ - ١٧٥٥) ولكن حركته الفكرية امتدت بعده في علامته وأتباعه والسان سيمونييه مذهب اشتراكي مؤسس على عقيدة دينية ، وفيه لا يصح أن يعيش الفرد على حساب ما يرث : « بل كل إنسان على حسب قدرته » ولكل مقدرة على حسب إنتاجه » . وقد سبقوا زعمهم إلى الدعوة لحماية الشعوب الضعيفة ، ومنع الحرب . وابتنوا عقيدتهم على الأخوة والحب . وكانوا يعيشون عيشة اشتراكية في منزل لم في قلب باريس عام ١٨٢٩ . ويشير المؤلف إلى مخالفة بعضهم لبعضهم بأنفسهم إلى الشركات الصناعية الرأسمالية ..

(٣) Julien Green من كتاب القصة القرنين الماعرين ، وأصله أميريكاني ، ولد في باريس ، وعاش في فرنسا بين ١٩١٩ و ١٩٢٢ فقد كان في جامعة فرجينيا ، وفيما بين ١٩٤٠ و ١٩٤٥ فقد كان في الولايات المتحدة . ونقصه بالفرنسية ، وكتب مذكراته بالإنجليزية ، بعنوان : « مذكرات الأيام السعيدة » ، وصدرت عام ١٩٤٢ .

السابقة، وأتم عائلة، واختلاس دائم، كأن النائم أصبحوا جميعاً مثل شارل. يوفاري (١) حين اكتشف بعد موت أمرأته الرسائل التي كانت تسلمها من عشاقها، فرأى عشرين سنة من حياة زوجية سعيدة سبق أن عاشها قد أنهارت فجأة.

وفي عصر الطائرة والكهرباء لم نكن نفكر أننا معرضون لهذه المفاجآت، ولم يكن يبدو لنا أننا مقبلون على عظم ٧ بل — على التقيض من ذلك — كان لنا كبرياء الشعوب الضامض يائناً عبرنا أمس آخر انقلاب تاريخي. وحتى حين كنا نقلق أخياناً من تسلح ألمانيا، كنا نعتقد أننا ملتزمون بسلوك طريق طويل، وكنا على يقين من أن حياة كل منا لن تكون سوى نسج من الظروف الفردية الواضحة المعالم، بالاكتشافات العلمية والاصطلاحات الموقفة.

ومنذ عام ١٩٣٩ فتحت عيوننا الأزمة العالمية وسيطرة النازية وحوادث الصين وحرب أسبانيا، فبدأ لنا أن الأرض تميد تحت أقدامنا، وفجأة بدأ الاختلاس التاريخي الكبير بالنسبة لنا كذلك، فتكشف لنا — فجأة — أنه كان علينا أن تعد هذه السنين الأولى من السلام العالمي الكبير مثل هذه السنين الأخيرة مما بين الحربين، ففي كل وعد كنا قد رجحناه عابرين، كان علينا أن نرى فيه تهديداً، وكل يوم كنا نعد عشناه، كان يكشف لنا عن وجهه الحق: فقد استسلمنا له دون حذر، فسار بنا في الطريق إلى حرب جديدة في مبرعة خفية، وصرامة خبيثة في مظهر عديم الأكراث. وكانت حياتنا الفردية — التي كانت قد بدت من قبل متوقفة على جهودنا، وعلى فضائلنا ونقائصنا، وعلى حفظنا من حسن وسيء وعلى الإرادة الطيبة أو المذنولة من عدة محدود جداً من الناس — قد ظهر لنا، بعد، أنها محكومة في أدق دقائقها بقوى غامضة وجماعية وأن أخصر ظروفها الفردية تنعكس فيها حالة العالم أجمع. وفجأة شعرنا أننا قد وضعنا بعنف في «موقف» فالتحقيق الذي ولع به أحلافنا أضحي مستحيلاً. وكانت هناك مغامرة جماعية ترسم في المستقبل، لتكون مقامتنا نحن، وهي التي ستسمح لنا — فيما

(١) شارل يوفاري يطلع قصة «مدام يوفاري» الشهيرة لفلوير. وهي مترجمة إلى اللغة العربية. ويشير المؤلف إلى أن شارل يوفاري مات على أثر اكتشاف خيانة زوجته، لأنه لم يطق أن يبار سعادته التي كان يجرمها في الماضي، فكانه كان يعيش على حساب ذلك اليوم.

بعد - بتأريخ جيلنا بما فيه من أرواح طاهرة على مثال « أرييل » (١) ومن طغاة على مثال « كاليبان » (٢) ، وكان شئ ما ينتظرنا في ظلام المستقبل ، شئ يمكن يوحى إلينا تحققة أنفسنا في إشراقة اللحظة الأخيرة قبل أن يؤدي بناء إلى الفناء ، وكانت أسرار أعمالنا وأسرار أخص مقاصدنا تكن أمامنا في الكارثة التي ستكون أملاً أو رهينة بها ، وقد ردنا الواقع التاريخي إلى ذات أنفسنا : فنى كل ما كنا نلمس ، وفي الهواء الذي كنا نتنفس ، وفي الصفحة التي كنا نقرأ أو نكتب ، وفي الحب نفسه ، كنا نكتشف ما يشبه مذاق التاريخ ، أى مزيجاً مرأ غامضاً من المطلق ومن الموقوت . وما حاجتنا إلى الصبر على بناء أشياء تهدم نفسها بنفسها ، مادامت كل لحظة من لحظات حياتنا كانت مختلطة اختلاصاً لطيفاً في الزمن ، حتى تلك اللحظات التي كنا نتمتع بها ، ومادام كل حاضر نحياه في حفاضة متوترة - كأنه المطلق - كان يدمقه موت مستمر ، فكان يبدو لنا ذا معنى في خارج نطاقه لدى عيون أبحري لم تكن رأيت الحياة بعد ، فهو في بعض نواحيه ماضٍ سلفاً في نفس حالته الحاضرة . على أنه ماذا يهمنا من أمر الهدم السريالي الذي يدع كل شئ في مكانه ، في حين أن ثم هدماً بالحديد والنار كان يهدد

(١) Ariel : Caliban شخصيتان من شخصيات شكسبير في مسرحية « العاصفة » ، الأولى روح بن أرواح الجو ، يجرده من بعته « برسير » ، المخلوع عن عرشه ظلياً ، فيؤدي له خدمات كثيرة ؛ و « كاليبان » روح الشر الطافي في المسرحية . و « أرييل » و « كاليبان » أيضاً شخصيتان أدبيتان في « المسرحيات الفلسفية » Drame Philosophiques لكاتب الفيلسوف « إرفنت ريتان » . وله المسرحيات الفلسفية كتبت في صورة حوار لا يقصد تمثيلها ، بل لتسلخ الشكل الدرامي في معالجة الأفكار . وهي أربع درامات : « تمالوج قضية هامة لدى المؤلف ، وهي حرية الفكر تجاه التاريخ » - والشخصيتان الباقيتان موجودتان في الدراما الأولى منها ؛ (وعنوانها : « كاليبان ») ، صدرت عام ١٨٧٨ - وهي متأثرة بأجندات مسرحية العاصفة لشكسبير . وفيها : « بروسيرو » « دوق ميلانو يحكم بمسألة على العلم والمثالية . ويساعده الملك الطائر ، الذي لا يرى « أرييل » على حكم الشعب بالموسيقى والصحر . « وفتاة ترى » « كاليبان » « الوحش اللغتي » ، تمثل الجناحيز الجالعة » - تساعده الدماء فيخلق « بروسيرو » من فوق عرشه ويجلس في مكانه . ولكنه في حكمه يشع الفنانين والفلاسفة ، يسمى « بروسيرو » نلمحه الذي يستتر في الحكم وبحوثه العلمية . ويعترف الشعب كله بالأمر الواقع ، في حين تختفي « أرييل » في الجواء (وهنا) « أرييل » يمثل الحرية الفردية في وجه الطغيان (. وهذا المثل لشخصية « أرييل » قريب من معنى « أرييل » عند شكسبير (ملن) » كما سبق أن أشرنا ، لأنه حرية فردية لا تتشارك الآخرين في النتيجة . والأول أن يكون المؤلف قد قصد معنى الشخصيتين كما هما في شكسبير .

(٢) إشارة إلى الهدم السريالي الذي سبق أن شرحه .

كل شيء ، حتى السريالية ؟ والرسم السريالي « مبرو » هو ، فيما أعتقد ، الذى اخترع
 رسمياً بدم نفسه (١) بنفسه ، ولكن القذائف المحرقة كانت تستطيع تدمير الرسم وتدمير
 هدفه بعبء . وما كان لنا أن نفكر كذلك فى إطاره الفضائل المستطابقة لدى البرجوازية ،
 فلكي نفكر فى ذلك كان علينا أن نعتقد أنها فضائل أبدية ، ولكن هل كنا نعرف ما إذا
 كانت البرجوازية القرنسية ستبقى بعد ذلك إلى الغد ؟ ولم تكن لنفكر - كما يفعل
 كما يفعل الراديكاليون - فى تلقين الوسائل التى بها يحيا الإنسان فى السلم حياة الرجل
 السرى ، فى حين كان أكبر همنا هو معرفة ما إذا كان المرء يستطيع أن يظل إنساناً فى
 الحرب . وقد كشف لنا الضغط التاريخي عن توقف حياة الأمم بعضها على بعض .
 فكانت حادثة ما فى « شيفاي » بمثابة جذة المقص فى مصرنا ، ولكنها كانت - فى
 الوقت نفسه - تضجنا وضعباً جديداً فى جماعة وطننا : فكان علينا - على الأثر - ألا
 نرى سوى أوهام فى الرحلات التى قام بها سابقتنا من إخواننا ، فى أغرباتهم الضخمة
 وفى جفائهم بحركة الرحلات الكبيرة ، قد كانوا يحملون فرنسا معهم أينما ساروا ،
 وكانوا يرحلون لأن فرنسا كانت قد كسبت الحرب ، فظل تبادل العملة يربحاً ،
 فكانوا يتبعون قيمة الفرنك ، فكانوا مثله : أيسر عليهم دخول أيشيليه وبالرم (فى
 صقلية) من دخول زيورخ وأمستردام .

وأما نحن فحين كنا فى سن التطواف فى العالم ، كانت قصص الرحلات الكبيرة
 قد قضى عليها اتجاهنا إلى الاستقلال الاقتصادى ، ثم لم تعد لنا همة القيام بالأسفار ،
 فقد كانوا يتسلمون فى كل مكان بالخور على طابع الرأسمالية ، بتدافع من جنوح خبيث
 إلى توحيد العالم ، ولو أننا رحلنا لوجدنا ، دون جهد ، مظاهر وحطة أخرى أكثر
 جلاء : هى المدافع فى كل مكان . وأمام الحركة التى كانت تهدد بلدنا ، فهناك جميعاً
 - رخالة وغير رخالة - أننا لسنا مواطنين عالميين ، مادامت لم تكن نستطيع أو نجعل من
 أنفسنا مويسيرين أو مويسيرين أو رتغاليين . وأرتبط مصير أعمالنا الأدبية بنفسها بمصير
 فرنسا فى الخطر . وكان من سيقونا من إخواننا يكتبون لثغور فارغة ، ولكن لم يكن
 من فراغ لدى الجمهور الذى كنا يسيل التوجه إليه بدورنا : فقد كان ناعيا الجمهور
 مؤلفاً من رجال من نوعنا يتوقعون - مثلنا - الحرب والموت . ولم يكن هناك سوى

(١) على طريقة السرياليين فى اتخاذ الرسم والأدب تجارب للتدوير على مقامه الأشياء ، كما شرح المؤلف .

موضوع واحد — يلائم هؤلاء القراء الذين لا فواغ عندهم ، والذين هم مشغولون ، دون انقطاع ، بمشغلة واحدة. — هو موضوع حوسب وموتهم الذي كان علينا أن نكتب فيه. وهكذا حين أنلجنا في التاريخ في عتف ، لم يكن لنا سوى أن نضع أدباً ذا طابع تاريخي ..

ولكن أصالة وضعنا — فيما اعتد — إنما مردها إلى الحزب والأحتلال ، فإنها — حين زجا بنا في عالم في حالة من اللويان — قد أكرهنا أن نكتشف المطلق في صميم النسبية نفسها . فقد كانت القاعدة التي لعب بمقتضاها أبلاننا هي إنقاذ العالم كله ، لأن الألم تقديرة ، ولأنه لأحد شرير بإرادته ، ولأنه لا يمكن سبر غور القلب الإنساني ، ولأن الفضل الإلهي قسمة سواء بين الناس . ومعنى هذا أن الأدب — فيما عدا الطرف اليساري من السرياليين الذين لا يفعلون سوى خطط أوراق اللعب — كان يتجه إلى تقرير نوع من النسبية الخلقية . ولم يعد المسيحيون يعتقدون في الخنيم ؟ وكانت الخطيئة هي المكان الخالي من الله ، والحب الحسدي نوعاً من حب الله ضل طريقة . وبما أن الديمقراطية كانت متسارعة تجاه كل الأفكار ، حتى تجاه الفكرة التي تهدف إلى تحطيمها عن عمد ، فإن الزعة الإنسانية التي كانت تلقن في مدارس الجمهورية جعلت من التسامح أولى فضائلها : فكانوا يتسامحون في كل شيء حتى في التعصب نفعة . وكان على المرء أن يتعرف حقلتي خيئة وراء أشد الأفكار حمقاً وأكثر العواطف إسفافاً . وعند فيلسوف هذا النظام : ليون « برانشفيج » (١) — وهو الذي أمضى حياته كلها في تمثيل الأشياء وتوجيهها والتأليف بينها في اتجاه واحد — أن الشؤ والخطأ ليسا سوى مظهر خادع ، وأنها من ثمار الضرورة والتحديد والغاية التي تنعدم حين تتحطم الحياجز بين حدود النظم والجماعات . وتابع الراديكاليون في هذا « أوجست كونت » ، فقالوا إن التقدم معناه تجاه النظام ، إذن فالنظام موجود سلفاً بالإمكان ، مثل قبة الصابد في الألفاظ المصورة ، ما على المرء سوى أكتشافها . وكانوا مضمون في ذلك وقتهم ، وفيه

(١) Leon Brunschvicg (١٨٦٩ - ١٩٤٤) من قادة الفكر الفلسفي في فرنسا في

القرن العشرين ، وقد درس طبيعة الفكر والملاقة الوثيقة بين التقدم العلمي والرياضي وبين تطور الفلسفة النظرية . ومن كتبه : « مراحل الفلسفة الرياضية » (١٩١٣) و « تقدم الوعي في الفلسفة الغربية » (١٩٢٧) . و « العقل والدين » (١٩٣٩) .

كان مرانهم الفكرى ، وبه كانوا يبررون كل شئ مبتدئين بأنفسهم . وعلى الأقل عرف الماركسيون حقيقة الأضطهاد والاستعمار الرأسمالى وصراع الطبقات والبؤس ؛ ولكن الديالكتية المادية كان من أثرها — وهذا ما وضعته فى مكان آخر — العمل على تلاشى الخير والشر معاً ، فلم يبق سوى التقدم التاريخى . ثم إن شيوعية ستالين لاتعزو إلى الفرد أهمية كبيرة ، حتى إن أنواع العذاب ، بل وموت الفرد نفسه ، لاجزاء لهذا إذا هى عاونت على تعجل ساعة الاستيلاء على الحكيم . وحين ترك هؤلاء مبدأ الشر ، وقع هذا المبدأ فى أيدي بعض ذوى النزعات المانوية من الفاشيين وفوضويي اليمين — فاستخدموه لتبرير حدثهم وحسدكم وعدم فهمهم للتاريخ . وكان هذا كافياً لإسقاط اعتبار ذلك المبدأ . فى الواقعية السياسية كما فى المثالية الفلسفية ، لم يأخذ الشر مأخذ الحد .

وقد علمونا أن نأخذ الشر مأخذ الحد . وليس ذنبنا ولا فضلنا أننا عشنا فى زمن كان فيه التكنيل من وقائع الحياة اليومية . وهامى ذى المذابح التى حدثت من الألمان فى أماكن : « شاتوبريان » Chateaubriant و « أورادور » (١) وشارع : « دى سوسيه » و « تول » Tulle و « داشوا » و « أسشويتز » Auschwitz ، كلها قد دللتنا على أن الشر ليس مظهرأ ، وأن المعرفة الكاملة لاتمحوه ، وأنه لايتعارض مع الخير تعارض فكرة مضطربة مع فكرة واضحة ، وأنه ليس أربأ الأهواء يمكن شفاؤها ، أو يخافون يمكن التغلب عليها ، أوزيف موقوت يمكن التماس العفو فيه ، أو جهل يمكن الاستنارة منه ، وأنه لايمكن بحال دفعه ولا إصلاحه ، ولا رده إلى شئ آخر ، ولا مطابقته بالنزعة الإنسانية المثالية ، كهذا الظل الذى كتب عنه « لاينتز » أنه ضرورى لغبوء النهار . قال « ريتان » يوماً : الشيطان نقى خالص . ومعنى خلوصه أنه لاشوب فيه ولا راحة . وقد تعلمنا معرفة هذا الخلوص المرعب الذى لايمكن رده إلى شئ آخر . فقد كان يهر بظهوره فى العلاقة الوثيقة التى تكاد تكون جنسية بين الجلاد وضحيته ، لأن التكنيل — قبل كل شئ — مشروع خذى . ومهما تكن ضروب هذا التكنيل ، فإن الضحية الذى يسامه هو الذى يفصل أخيراً فى تحديد اللحظة التى تصبح فيها غير محتملة والى عليه فيها أن يتكلم . والسخرية الكبرى فى أمر التعذيب هى أن الذى يسامه — حين

(١) Oradour-sur-Glane فى هذه المدينة وقتت مذبة من أنفخ المذابح الى ارتكها الألمان

يقع في الفخ فيعرف يستخدم إرادته ، بوصفه إنساناً ، في وجود أنه إنسان ، ويكون بذلك شريكاً في الإثم الجلاذيه ، ويتردى بمحض عمله في هوة الضعة .

وهذا ما يعرفه الجلاذ ، فهو يرقب هذا الخور ، لالكي يستنتج منه ما يرغب في الحصول عليه من معلومات فحسب ، ولكن لأن فيه دليلاً آخر له على أنه على صواب في استخدام التعذيب ، وأن الإنسان حيوان يجب أن يساق بالسياط . وهكذا يحاول محو الإنسانية في جاره ، بل ويحاول — نتيجة لذلك — أن يحمو الإنسانية في نفسه هو ؛ ذلك أنه يعرف أن هذا المخوق — المتعذب المتعصب عرقاً الملطخ بالأدران ، والذي يستميج الغو ؛ ويستسلم في رضاء الإغماء ، وفي حشجة كشتيق النساء ، فيعطى كل شيء ، ويوغل في خياناته في غيرة الاختدام ، لأن شعوره بما يفعل من شر بمثابة حجر في عتقه يجتذبه دائماً إلى الأسفل — يعرف أنه على صورته ، وأنه يتحرش بنفسه هو بقدر ما يتحرش بتلك الصورة ؛ فإذا أراد أن يهرب مما يخصه من هذه المهانة الشاملة ، فليس له من ملاذ سوى توكيد عقيدته العمياء في نظام حديدي يحتوي — مثل الصندرة — على أدناس ضحنا ، وبالاختصار : ملاذه هو في وضع مصير الإنسان بين يدي قوى غير إنسانية . وتأتي لحظة يتفق فيها المنكل والمنكل به : أما الأول فلائه أرضي — رمزياً — حقه على الإنسانية كلها في ضحية واحدة ، وأما الثاني فلائه لا يستطيع أن يتحمل خطيئته إلا بالسير فيها إلى أقصى حد ، ولا يستطيع أن يعاني حقه على نفسه إلا بحقه على الآخرين معه . وربما لقي الجلاذ حقه شقاً فيما بعد ؛ أما الضحية — إذا نجا من القتل — فربما يستطيع أن يسترد مكانته : ولكن من يبطل هذا القديس الذي أشركت فيه حريتان في هدم ما هو إنساني ! كنا نعرف أنهم كانوا محتفلون (١) بذلك القديس بعض الوقت في كل مكان في باريس ، حين كنا نأكل أو ننام أو نضاجع النساء . وسمعتنا الشوارع كلها تصيح ، وفهمنا أن الشر — الذي هو ثمرة الإرادة الحرة المسيطرة — مطلق كالخير . وربما يأتي يوم فيه يطل عصر سعيد على الماضي فيرى في هذه الأنواع من التعذيب والعار طريقاً من الطرق التي أدت إلى توفير السلام له . ولكننا

(١) واضح أن المؤلف يشير إلى حوادث تعذيب الأسرى ، مما يمكن أن يكون مثلاً. أزمة من أزمات الضمير عند من يقوم بمثل هذا التعذيب . وأزمة الضمير هذه إنسانية الطابع ، ويصفها المؤلف في مسرحيته الأخيرة : « متناه ألتونا » . وقد كتبنا في ذلك مقالة في مجلة الكاتب ، عدد مايو ١٩٦١ .

لم تكن في جانب التاريخ الذى أنهى ؛ ولكننا — كما قلت آنفاً — كنا قد وضعنا في موقف ، بحيث كانت تبدو لنا كل دقيقة نجاحها وكآبتها شيئاً لا يمكن التخلص منه ، فاستخلصنا من ذلك ، على الرغم منا ، هذه النتيجة التى تبدو مؤلمة للنفس الحميلة : وهى أن الشر لا يمكن أن يتنجى نفسه .

ولكن ، من جهة أخرى ، لم يتكلم أكثر رجال المقاومة بما يراد الحصول عليه منهم من سر ، على الرغم من أنهم ضربوا وأحرقوا ؛ وفقت أعينهم ، ورضت عظامهم ، فحطموا بذلك دائرة الشر ، وأكلوا — من جديد — ماهو إنسانى بالنسبة لهم ، وبالنسبة لنا ، وبالنسبة لمن نكلوا بهم أنفسهم . وقد فعلوا ذلك دون شهود ، ودون عون ، ودون أمل ، بل ودون عقيدة غالباً ، وكان معنى ذلك عندهم ليس هو الاعتقاد فى الإنسان ، بل إرادة ذلك الاعتقاد . وقد تأمر كل شيء على تثبيط همته : فكمن فى الإمارات حولهم ، وهذه الوجوه المظلة عليهم ، وهذا الألم فيهم ، وقد تضافر كل شيء على حملهم على الاعتقاد أنهم ليسوا سوى حشرات ، وأن الإنسان حلم مستحيل تحلم به جماعة من الصراصير والجحران ، وأنهم سيفيقون من نومهم هوام (١) مثل العالم . وهذا الإنسان كان يجب ابتكاره فى جسمهم الممثل بها ، وفى أفكارهم المطاردة التى كانت تخونهم سلفاً ، على أساس من لاشئ ومن أجل لاشئ ، فى المطلق الذى لا مقابل له : لأن فى الباطن الإنسانى وحده استطاع تمييز الوسائل والغايات ، والقيم ، والأشياء الراجحة ، ولكنهم كانوا لا يزالون من ذلك كله فى بدء خلق العالم . ولم يبق لديهم سوى الفصل نهائياً فيما إذا كان فى صنيع العالم شيء أكثر من السيطرة الحيوانية . وكنا على علم بهذا ، وقد ظلوا صامتين ، ومن صمتهم تولد الإنسان . وكنا على علم بهذا ، إذا كنا نعلم أن فى كل لحظة من نهار ، وفى الأركان الأربعة من باريس ، كان الإنسان يتقوض ويتحطم ويتأكد مائة مرة . واستغرقنا هذه الأنواع من التعذيب ، فلم يكن يمضى أسبوع لا يسأل كل منا نفسه : « إذا عذبت فإذا أفعل ؟ »

وكان هذا التساؤل وحده يذهب بنا — بالضرورة — إلى حدود أنفسنا وحدود ماهو إنسانى . وكنا نرجح بين البلد الذى لا يملكه أحد حيث تكفر الإنسانية بنفسها ،

(١) يصور المؤلف هذه الأفكار كلها فى سرحيته المشار إليها فى الماخذ السابق .

والصحراء القحلة. حيث تنبجس الإنسانية ويتم خلقها. وكان من سبقونا مباشرة من أسلافنا في العالم — الذين كانوا قد تركوا لنا ميراث ثقافتهم وحكمتهم وعاداتهم وأمثالهم ، والذين بنوا المنازل التي كنا نسكنها ، ونصبوا على الطريق تماثيل عظامهم — كانوا يمارسون فضائل متواضعة ، ويمسكون بأنفسهم في مواطن اعتدال ، فكانت خطاياهم لا تجعلهم يسفون إلى درجة لا يكتشفون فيها ذنوبهم من هم أكبر منهم إثماً ، وكانت لا تسفو بهم فضائلهم إلى درجة لا يدركون فيها فوقهم من هم أفضل منهم . وعلى مدى البصر ، كانوا يبصرون ناساً ، كما يترأى من أمثلهم نفسها التي كانوا يعملون بها ، وقد تعلمناها عنهم ، كما في قولهم : « يجد الأحق دائماً آخر أكثر منه حقاً يعجب به » و « المرء دائماً في حاجة إلى أصغر منه » ، كما كانت طريقهم في التأمل في الكروب — بتمثلهم في كل حال لمن هو أسوأ منهم — تدل دلالة الأشياء الأخرى على أنهم كانوا يرون الإنسانية بيئة طبيعية لا حدود لها ، ولا يمكن الخروج منها ، ولا بلوغ أطرافها ، وكانوا يمتحنون جميعاً عن طيب طوية ، دون أن يسبروا غور حلتهم : ولهذا أولاهم كتابهم أدباً ذا مواقف وسط . ولكننا لم نعد نستطيع أن نجد طبعياً أن نكون ناساً على حين خيرة أصدقائنا ، إذا كانوا قد أخذهم العدو ، لم يكن لديهم الخيار إلا بين الضعة والبطولة ، أى بين طرفين متناقضين من الحال الإنسانية لاشئ وراءهما . فأما الحباء والحنونة فكل الناس فوقهم ، وأما الأبطال فكل الناس دونهم . وفي الحال الأخيرة التي كانت غالبية عليهم ، لم يعودوا يشعرون بالإنسانية بيئة غير محدودة ، بل شعلة ضئيلة فيهم ، وهم الراعون لها وحدهم ، وتتمثل كلها في الصمت الذي يعارضون به جلادهم ، ولم يبق لهم سوى الليل الطويل القطبي من الوحشية والجهل ، بل إنهم لم يعودوا يبصرون في ذلك الليل ، ولكنهم يحسون به — تخميناً — بما يحسون من برد الثلوج الذي ينفذ فيهم .

وكان لدى آبائنا شهود ومُقلدات . ولكن لم يعد هناك شئ ، من هذا ، لدى هؤلاء الرجال في النكال . و « سانت إكزوبيري » (١) هو الذي قال في أثناء بعثة خطيرة :

(١) Saint-Exupéry (١٩٠٠ - ١٩٤٤) كان بحاراً ، ثم صار طياراً ، واشترك في الحرب العالمية الأخيرة ، وانضم بعد هزيمة فرنسا إلى قوى التحرير في شمال أفريقيا . وقد كتب قصصاً كثيرة عد بها من كبار الكتاب القرنين الحديثين ، وهي تفيد ببطلونة الإنسان وتحكمه في الكون ، ويمزج فيها بين الأفكار الفلسفية وتصور المغامرات الإنسانية .

أنا وحيدى شاهدى الخاص . وهكذا هم : فالقلق ومرارة الإهمال وعرق النداء يبدأ الشعور بها لدى الإنسان حين لا يستطيع — بعد — أن يكون له شاهد آخر سوى نفسه ؛ وحينذاك يتجرع الكأس حتى الغالة ، أى يعانى حالته الإنسانية حتى آخر رمق . نعم ، هيهات أن نكون قد شعرنا جميعاً بهذا القلق ، ولكنه كان يرادنا جميعاً في صورة وعد أو وعيد . وطوال خمس سنين عشنا في ذهول ؛ ولأننا لم نستخف بمهنتنا في الكتابة ، فقد انعكس هذا الدهول فيما كتبنا ، فشرعنا في خلق أدب ذى مواقف متطرفة . ولا أزعم ، بحال ، أننا في هذا أرفع قدراً من كبار أقراننا ، بل الأمر على نقیض ذلك ، فقد كتب « بلوك ميشيل » — الذى كلفته ممارسته لحقه في الكلام ثمناً غالياً — في مجلة « العصور

الحديثة » ، يقول : في الأحداث الكبيرة يلزم المرء من الفضائل أقل مما يلزمه في صغار الأحداث ، ، ولست أنا الذى يفصل فيما إذا كان على صواب ، ولا فيما إذا كان خيراً للمرء أن يكون جانسينياً (جبرياً) أو يسوعياً (من دعاة حرية الإرادة) . وبالأخرى : أحسب أنه يلزم المرء قليل من كل منها ، وأن الإنسان لا يمكن أن يكون جانسينياً ويسوعياً في وقت معاً . فنحن ، إذن ، جانسينيون ، لأن العصر صنعنا كذلك ؛ وبما أنه جعلنا نحس أقصى حدود أنفسنا ، فلأني أقول إننا جميعاً كتاب ميتافيزيقيون . وأحسب أن كثيراً منا سرفضون هذه التسمية ، أولاً يقبلونها إلا في تحفظ ، ولكن منشأ هذا سوء فهم ، لأن الميتافيزيقية ليست جدالاً جديداً في مبادئ تجريدية تستعصى على التجربة . بل هي مجهود حى للإحاطة الباطنة بالحال الإنسانية كلية .

وبما أن الظروف ألحأتنا إلى اكتشاف الضغط التاريخي كما أكتشف « تورتشلي » الضغط الجوى ، وزمت بنا قسوة الزمن في هذه القطيعة ، حيث يمكن المرء أن يرى حالتنا الإنسانية حتى حالات تطرفها . وجانبها الأحق المحال وليل جهلها ، كان علينا واجب ربما لن يتوافر لنا . من القوة ما يعيننا على أدائه (وليست هذه أول مرة يفوت على عصر من العصور فنه وفلسفته لأنه أعوزته الموهبة) ، وهذا الواجب هو الجمع بين المطلق الميتافيزيقي ونسبية الواقع التاريخي والتوفيق بينهما ، وهو ما أسميه — عاجزاً عن تسمية أفضل — بآداب الظروف الكبيرة [١٠] . فليست المسألة لدينا هي الهروب في الأيدي ، ولا التخلي تجاه ما يسميه السيد « زاسلافسكى » M. Zaslavsky — الذى يصعب نقل كلامه — فيما كتبه في جريدة البرافدا : « التقدم التاريخي » . فهذه المسائل —

التي يضمها لنا عصرنا والتي ستظل دائماً مسائلنا — من نوع آخر : فكيف يمكن للمرء أن يجعل نفسه إنساناً في التاريخ وبالتاريخ ومن أجل التاريخ ؟ وهل ثم تأليف ممكن بين شعورنا الوحيد — الذي لا يمكن رده إلى شيء آخر — وبين نسيئنا ، أعني تأليفاً بين نزعة إنسانية توكيدية وبين نزعة منظورية [أى نزعة تقول بأن كل رأى هو وجهة نظر] ؟ وما علاقة الأخلاق بالسياسة ؟ وكيف نتحمل التبعة ، لافى مقاصدنا العميقة فحسب ، وفى النتائج الموضوعية لأعمالنا ؟ وفى حال الضرورة تمكن معالجة هذه المسائل تجريدياً بالتأمل الفلسفى . ولكننا — نحن الذين نريد أن نعيش هذه المسائل ، أى ندعم أفكارنا بهذه التجارب الخطالية العينية التي تسمى : القصص — كنا ، فى البدء ، نتصرف فى القواعد الفنية التي حلتها آنفاً (١) ، والتي هي فى غاياتها متعارضة مع أغراضنا أشد التعارض . وبما أن هذه القواعد قد استكملت وجودها ، وبخاصة ، كى تحكى بها حوادث حياة فردية فى صميم مجتمع مستقر ، قد كانت تسمح بالتسجيل والوصف والشرح للأحزافات والإنجهاات وأنواع التضام والتحلل البطئ لنظام خاص وسط عالم ساكن ؛ فى حين كنا — منذ عام ١٩٤٠ — فى وسط إعصار ، إذا أردنا أن نتخذ فيه وجهة وجدنا أنفسنا فجأة فى صراع مع مسألة من نوع أشد تعقيداً من ذلك ، كما أن معادلة الدرجة الثانية أشد تعقيداً من معادلة الدرجة الأولى . فكان يقصد إلى وصف علاقات نظم مختلفة جزئية بالنظام الكلى الذى يحتويها ، فى حين أن هذه النظم جميعاً فى حركة ، وتتوقف حرركاتها بعضها على بعض .

فى عالم القصة الفرنسية المستقر ، فيما قبل الحرب ، كان المؤلف فى نقطة الكون المطلق ، يتمثل فيه السكون المطلق ، فكانت لديه معالم ثابتة يحدد بها حركات شخصياته ولكن ، بما أننا كنا مبحرين (٢) على سفينة نظام فى أوسع تطور ، لم نكن نستطيع أن نعرف سوى حركات نسبية ؛ فى حين كان أسلافنا يحسبون أنفسهم قائمين فى خارج التاريخ ، وأنهم أرتفعوا ، بخفة من جناحهم ، فوق قم يستطيعون فيها أن يحكموا على الحوادث فى الحقيقة ، غاصت بنا الظروف فى عصرنا ، فكيف كان يمكننا ، إذن ،

(١) فى الفصل السابق .

(٢) أنهم معنى هذه الصورة انظر ما قاله المؤلف سابقاً فيما يخص رحان بـسكال ، وتعليقنا عليه ؛ ص ٧٩ إلى ص ٨٠ . وهاشبا .

روية العصر في عومه . مادمتنا كنا في داخله ؟ وما دمتنا قد وضعنا في موقف ، فالقصص التي كان يمكننا أن نذكر في كتابها هي قصص المواقف ، بلون رواة فيها ، ومن غير شهود يعلمون كل شيء ، وموجز القول : كان علينا — إذا أردنا أن نعتد بعصرنا الذي نعيش فيه — أن ننقل بقواعد الفن القصص من آلية « نيوتن » إلى النسبية العامة ؛ وأن نجعل كتبنا آهلة بأنواع من الوعي نصف واضحة ونصف غامضة ، ربما نتجاوب معها جميعاً ، ولكن لا يكون لأى منها وجهة نظر متميزة في الحدث أو في ذات نفسه ؛ وأن نقدم في قصصنا أفراداً تكون حقيقتها نسيجاً مضطرباً متناقضاً من التقديرات التي يحكم بها كل فرد على الأفراد الآخرين وعلى نفسه ، ويحكم بها كل واحد منها ، فلا تستطيع أبداً أن تحصل أنت — من داخلها — فيما إذا كانت تغيرات مصارها صادرة عن مجهوداتها ، أو عن أخطائها ، أو عن مجرى العالم ، وكان علينا أخيراً أن نترك في كل مكان شكوكاً وأنواعاً من التوقع ومواضع غير كاملة ، لنضطر القارئ أن يقوم بنفسه بأنواع من التخمين ، موحين إليه بالشعور بأن آراءه — في عقدة القصة وشخصياتها — ليست سوى فكرة بين أفكار أخرى كثيرة ، وبلون أن نقوده إلى النبوء بشعورنا ، ولا ندعه يفعل .

ولكن — من وجهة أخرى ، كما قد وضحت — كان شعورنا بالتاريخ يصبح من وضعنا : إذ كنا نحيا يوماً بيوم ذلك المطلق الذي كان يبدو — أولاً — أن التاريخ قد أنزعنا إياه . فإذا كانت مشروعاتنا وعواطفنا وأعمالنا قابلة للشرح ، ونسبية من وجهة نظر التاريخ الذي وقع ، فإنها قد اكتسبت — في هذه القطيعة ومغامرات الحاضر ووريثته — كتابتها التي لاسبيل إلى ردها إلى شيء آخر . ولم تكن نجهل أن عصر أسياقي يستطيع فيه المؤرخون أن يجولوا في كل ناحية من تلك الفترة التي كنا نحياها عموميين دقيقة دقيقة ، فيوضحون ماضيها بما كان يمكن أن يكون عليه مستقبلنا ، ويفصلون في قيمة مشروعاتنا بنتائجها ، وفي صدقنا في نياتنا بنجاحها ، ولكن أمتناع إعادة عصرنا الحاضر أمر لا يخص سيوانا ، فكان علينا أن ننقد أنفسنا أو نهلك متخبطين في هذا الزمن الذي لا يقبل الإعادة . وكانت الحوادث تنقض علينا كاللصوص : وكان علينا أن نقوم بمهمتنا الإنسانية في وجه مالا يستطيع فهمه ولا الدفاع عنه ، وأن نراهن ، ونلجأ إلى التخمين دون برهان ، وأن نشرع في أعمالنا في حيرة ، وأن نثار على غير أمل . وقد

يستطاع شرح عصرنا ، ولكن لا يمنع هذا أنه هو كان لدينا غير قابل للشرح . ولن يستطاع أنزع هذا المذاق المر الذى جر عنا إياه وحدنا ، وسيبقى هذا المذاق باختنا .

وكانت قصص من تقدمونا من إخواننا تحكى الحوادث فى الماضى ، وكان التابع الزمنى لأحداثها تترأى من ورائه العلاقات المنطقية والصلات العالمية ، والحقائق الخالدة فكان أقل تغير مفهوماً سلفاً ، وكانوا يقدمون لنا فيها أموراً عاشها الناس وفكروا فيها الزمنى لأحداثها تترأى من ورائه العلاقات المنطقية والصلات العالمية ، والحقائق الخالدة فكان أقل تغير مفهوماً سلفاً . وكانوا يقدمون لنا فيها أموراً عاشها الناس وفكروا فيها من قبل ، وربما يناسب هذا الفن مؤلفاً يعززم ، بعد قرنين ، كتابة قصة تاريخية عن عام ١٩٤٠ . ولكننا إذا أعلننا الفكر فيما نكتب مستقبلاً أقتنعنا أن أى غن لا يمكن أن يكون فننا ما لم يرد إلى الحادثة طراوتها الشرسة وغموضها وإمالة التنبؤ بها ، وما لم يزد إلى الزمن مجراه ، وإلى العصر كثافته المتوعدة الخلية ، وإلى الإنسان صبره الطويل . ولم نكن نريد أن ندخل على جمهورنا السرور بأنه أسمى من عالم ميت ، بل كنا ننتفى أن نأخذ غناقه : فلنكن كل شخصية من الشخصيات الأدبية بمثابة فخ يقع فيه القارئ ، ليرى به من شعور إلى شعور ، كما يرى به من عالم مطلق يستعصى على الدواء ، إلى عالم آخر مطلق كذلك ، وليظل شاكاً فى شكوك الأبطال نفسها ، مضطرباً باضطرابهم ، مغموراً بمحاضرم ، وينوء تحت عبء مستقبلهم ، محاصراً بأدراكهم الحسية ومشاعرهم ، كأنها صخور عالية ملحن ظلوع ، وليشعر أخيراً أن كل مزاج من أمزجهم وكل حركة فى فكرهم ، تحوى الإنسانية كلها ، وأنها — فى زمانها ومكانها — فى صميم التاريخ ، وأنها — على الرغم من اختلاص المستقبل للحاضر اختلاصاً دائماً — أتحداً لاملأ منه نحو البشر ، أو صعود نحو الخير صعوداً لا يمكن لمستقبل ما أن يمارى فيه . وهذا ما يشرح عندنا النجاح الذى أوليانه مؤلفات « كافكا » (١) ، وكتاب القصة الأمريكين .

أما « كافكا » فقد قيل عنه كل شئ : فقيل أنه كان يريد رسم البيروقراطية وضروب تقدم الداء ، وحال اليهود فى أوروبا الشرقية ، والبحث عن التعالى المنيع ، وعالم القيفض

(١) Franz Kafka (١٨٨٣ - ١٩٢٤) كاتب تشيكوسلوفاكى يكتب بالألمانية ، يبر فى

قصصه عن جانب الحق فى الوجود الإنسانى .

الروحي حين يعوز القيص . كل هذا حق ، وأقول إنه أراد وصف الحال الإنسانية . ولكن الذى لسناء بوجه خاص ، هو أنه — فى هذه الدعوة المرفوعة دائماً ، والتى تنتهى فجأة نهاية سيئة ، والتى قضائها مجهولون لا يمكن الوصول إليهم ؛ وفى الجهود العائبة للمتهمين لمعرفة مسائل الأتاهام ؛ وفى الدفاع المدعم فى تجلده والذى يرتد ضد المدافع ويذكر بين أدلة الأتاهام ؛ وفى هذا الحاضر الذى يحياه الأشخاص فى مثابة على حين مفاتيحه فى مكان آخر — فى هذا كله ، كنا نعرف التاريخ ، ونعرف أنفسنا فى التاريخ وكنا بعلمين من « فلوير » ومن موريك ؛ إذ كلن فيها كتب كافكا — على الأقل — طريقة جديدة لتقديم مصائر مخلوعة ، أرسيت قواعدها على متفجرات كامنة ، وقد عيش فى دقة وبراعة وتواضع ، لجعل المظاهر تبين عن الحقيقة التى لا يمكن ردها إلى شئ آخر ، ولحمل القراء على الإحساس — وراء هذه المظاهر — بحقيقة أخرى لانعطاها أبداً . ولانحاشى « كافكا » ، ولانتجه من جديد ، ولكن كان علينا أن نتماح من كتبه باعثاً من بواعث التشجيع العظيمة القيمة ، على أن ننشد طلبتنا فى مكان آخر . أما الأمريكيون فليست قسوتهم ولاتشاؤمهم هـا اللذان أرا فى نفوسنا : فقد عرفنا فيهم أناساً غمرتهم الأحداث ، تأهين فى قارة مفرطة فى سعتها كما كنا تأهين فى التاريخ ، ويحاولون ، بلون تقاليد ، وبالوسائل الميسورة ، عن ذهولهم وقطعتهم بين أحداث تستعصى على الفهم . وليس نجاح « فولكر » (١) « وهمنجواى » و « دوس » (٢) « باسوس » ، أرا للولوع بكل جديد ، أو على الأقل لم يكن كذلك ابتداء ، ولكنه كان رد فعل مباشر دفاعى من جانب أدب أحس بأنه مهدد ، لأن قواعده الفنية وأساطيره لم تعد تسمح له بمواجهة الموقف التاريخى ، فلقح نفسه بطرق أجنبية ليستطيع ملّ وظيفته فى مظانها الجديدة . وهكذا ، فى نفس اللحظة التى كنا فيها نواجه الجمهور ، فرضت الظروف علينا القطيعة مع أسلافنا ، إذ كانوا قد اختاروا المثالية الأدبية ، فكانوا يقدمون لنا الحوادث من خلال ذاتية متميزة ، أما نحن فقد كانت النسبية التاريخية — بتسويتها ، ابتداء ، بين كل أنواع الذاتية (١١) — قد ردت

(١) W. Faulkner من كتاب القصة الأمريكين الماصرين ، ولد عام ١٨٩٧ ، ونال جائزة

نوبل عام ١٩٥٠ .

(٢) Ernest Hemingway كاتب القصة الأمريكى ، ترجمت قصته : « من تلق الأجراس »

إلى اللغة العربية ، جائزة نوبل عام ١٩٥٤ .

(٣) Doso Passos كاتب قصص واقعية أمريكى ، ولد عام ١٨٩٦ .

إلى الحادثة الحية كل قيمتها ، وهذتنا في الأدب عن طريق الذاتية المطلقة ، الواقعية-
التوكيدية ، وكان أسلافنا يفكرون في تبرير مشروعهم الجنوني في الحكاية تبريراً
ظاهراً على الأقل ، بتدكيرنا دائماً في قصصهم — صراحة أو إضماراً — بوجود مؤلف ؛
وأما نحن فكنّا نتمنى أن تقوم كتبنا في الهواء وحدها ، وأن الكلمات — بدلا من أن
تنتج إلى الخلف نحو الذى خطها ، منسية معزولة غير ملحوظة — تكون مثل مراكب
الأنزلاق على الثلج ، تمنح بالقراء وسط عالم لاشهود فيه ، وموجز القول : نتمنى أن
يكون لكتبنا وجود كوجود الأشياء والنبات والحوادث ، لأعلى أنها — أولا — من
وكنّا نريد أن نطرد الصدفه من قصصنا ، كما طردناها من عالمتنا . ولم نعد ، فيها اعتقد
تحدد الجلال بالشكل ، بل ولا بالمادة ، بل بكثافة الوجود [١٢] .

قد بينت أن الأدب الذى يهتم بسرد حوادث الماضى يفسر عند مؤلفيه بالتخاذ وضع
للاشراف من الأعلى على الجماعة في مجملتها ، وبينت كيف أن هؤلاء الذين يخفون أن
يكتبوا قصصهم في جانب التاريخ الذى وقع ، يدايون في إنكار أجسادهم وإحساسهم
التاريخى ، وفي إنكار أن زمنهم غير قابل للاستعادة . وهذه الوثبة في الأبدية أثر مباشر
للقطيعه التى يبينها بين الكاتب وجمهوره . وعلى العكس من ذلك ، يفهم المرء ، دون
جهد ، أن قرارنا في توحيد اتجاه المطلق مع التاريخ مصحوب بالجهد لأجل تسجيل هذا
التوافق بين المؤلف والقارئ ، وهو ما كان قد شرع فيه من قبل الراديكاليون المعتدلون .
حين يعتقد الكاتب أن لديه منافذ تطل على الأبدى ، فهو فوق أقرانه ، يتمتع بأضواء
لا يستطيع توصيلها إلى سواد الشعب المردول ، يدب كالهوام دونه ؛ ولكنه إذا توصل
إلى التفكير في أن المرء لا يهرب من طبقته بمشاعره الجميلة ، وأنه لا وجود في أى مكان
لشعور زى امتيازات ، وأن الآداب ليست آداب نبيل طبقى ، وإذا فهم أن خير وسيلة
يصير بها المرء مغبوتاً في عصره أن يستديره ، أو أن يزعم أنه يعلو عليه ، وأن المرء
لا يتعالى بعصره حين يهرب منه ، بل حين يواجه التبعة فيه بقصد تغييره ، أى حين
يتجاوزها إلى المستقبل الأقرب ؛ حين يفهم ذلك كله يكتب للجميع ومع الجميع ، لأن
المسألة التى يبحث عن حلها بوسائله الخاصة هى مسألة الجميع . على أن من أشتر كوا
منافى في المنشورات السرية في الحرب كانوا يتوجهون في مقالاتهم إلى الجماعة كلها . لم
نكن مهينين للأمر ، ولم نظهر فيه على جانب كبير من الراحه ؛ فلم ينتج أدب المقاومة

شيئاً ذابال . ولكن هذه التجربة أشعرتنا بما يمكن أن يكون عليه أدب موضوعه عالمي عيني .

وفي هذه المقالات غير الموقعة ، كنا ، بعامة لانمارس سوى التفكير السلبي الخالص في سلبته . ففي مواجهة أصطهاد سافر يصوغ ، يوماً بيوم ، أساطير يدم بها نفسه كانت الحياة الفكرية هي الرفض . وغالباً ما كان يقصد إلى نقد سياسة أو التشهير بتدبير تحكيمي ، أو التحذير ضد شخص أو ضد دعاية ؛ وعندما كان يحدث لنا أن نحمد شخصاً نُنِّي أو رمى بالرصاص ، فإنما كان ذلك لأنه توافرت لنا الشجاعة كي نقول : كلا !

وكان علينا أن نوقف العقلية القديمة التحليلية ضد المبادئ الغامضة التركيبية التي كانوا يكررونها علينا مساء وصباحاً ، فيما يخص أوروبا ، والجنس ، واليهودي ، والحرب الصليبية ضد البلشفية ، لأن تلك العقاية وحدها هي القادرة على تمزيق هذه المبادئ إرباً . وهكذا كانت تلبو وظيفتنا الأدبية صدى متواضعاً للوظيفة التي كان يملؤها كتاب القرن الثامن عشر متألقين عن جدارة . ولكن بما أننا — خلافاً لديدرو وفولتير — لم نكن نستطيع أن نتوجه إلى الطغاة إلا في القصص الأدبية ، ولو لتجليلهم بالعار من اضطهادهم ، وبما أننا لم تكن تربطنا بهم علاقة ما (١) ، لذلك لم يتوافر لنا الوهم الذي نما لدى الكاتبين السابقين وأمثالها ، وهو الحرب من حالتنا — بوصفنا مضطهدين — بممارسة مهنتنا في الكتابة ؛ بل على التقيض من ذلك ، كنا في صميم الاضطهاد نقدم للجماعة المضطهدة — التي نحن جزء منها — صور غضها ومالها . ولو كنا أوفر حظاً وأكثر فضائل وأقوى مواهب وأكثر اتحاداً وأحسن استجابة ، لكانا قد أستطعنا أن نكتب المناجاة الباطنة لفرنسا المحتلة . على أننا لو كنا قد وصلنا إلى ذلك ، لما كان مدعاة للافراط في إطرائنا لأنفسنا : فقد كانت الجهة الوطنية تقسم أعضائها على حسب مهمهم ؛ ومن كانوا يعملون منا في حركة المقاومة في حلود تخصصهم ، لم يكونوا ليجهولوا أن الأطباء والمهندسين وعمال السكك الحديدية كانوا يزودون تلك الحركة — في حلود تخصصهم — بعمل هو أهم كثير من عملهم .

(١) لأن المضطهدين (بكسر اللام) هتاه المخطون .

ومهما يكن من شيء ، فإن هذا المسلك — الذى كان ميسراً لنا بسبب تقاليدنا الكبيرة الخاصة بالسلبية الأدبية — أستهدف ، بعد التحرر من الاحتلال الألماني ، لخطر التحول إلى سلبية منظمة ، وإكمال القطيعة ، مرة أخرى ، بين الكاتب وجمهوره . وكنا [فى حركة المقاومة] قد مجدنا كل أشكال الهدم : من الحرب من التجنيد ، ومن رفض الطاعة ، ومن التسبب فى إخراج القطارات عن القضبان ، ومن إحراق المحاصيل بمحض الإرادة ، ومن المشروعات الإجرامية ، لأننا كنا فى حرب . وقد أنهت الحرب ؛ فلو ظلنا على تلك الحال ، لصرنا من فئة السيراليين والفئات الأخرى التى جعلت من الفن شكلاً دائماً أساسياً من أشكال الاستهلاك . ولكن عام ١٩٤٥ لا يشبه عام ١٩١٨ . فقد كان جيلاً استدعاء الطوفان كى يغمر فرنسا الطافرة الشعبى التى كانت تحسب نفسها المسيطرة على أوروبا . وقد أتى الطوفان ، فاذا بقى للهدم ؟ وقد تم الاستهلاك الكبير الميتافيزيقى فيما بعد الحرب الأخرى فى طرب ، وفى أنفجار الانطلاق الذى يعقب الضغط ؛ ولكننا اليوم تهددنا الحرب والمجاعة والدكتاتورية ، فازلنا مغمورين بالضغط وعام ١٩١٨ هو العيد ، فكان يستطاع إطلاق نيران الطرب احتفالاً بعشرين قرناً من ثقافة وادخار . أما اليوم فإن النيران تنطفئ من نفسها ، أو تأتى أن تشتعل ، فزمن الأعياد غير قريب الإياب . فى هذا العصر عصر البقرات العجاف ، يأتى الأدب أن يربط مصيره بمصير الاستهلاك الموغل فى الزوال . وفى مجتمع الاضطهاد الموفور الثراء ، قد يستطاع حسابان الفن ترفاً أسمى ، لأن الترف يبدو علامة المدنية . ولكن الترف اليوم قد فقد خاصته المقدسة ، فقد جعلت منه السوداء ظاهرة تحمل اجتماعى ، كفقده الطابع الذى كان له من أنه « استهلاك ملحوظ الشأن » ، وكان هذا الطابع مبعث نصف ما فيه من متعة ؛ إذ يتوارى المرء ليستهلك ويختل بنفسه ، فلا يكون فى القمة من درجات السلم الاجتماعى ، بل على هامش المجتمع ، فيستظل فن الاستهلاك المحض فى الهواء ، ولن يرتكز ، بعد ، على ملذات متينة ، كلذات الطهى والملبس ، وإذا زود بشئ ، فلأنما يزود — فى أضيق الحدود — فئة قليلة من المتميزين بأنواع الحرب العلوى ، ومنع خرقاء ، وبفرصة الأسف على نعيم الحياة . وحين أهتمت أوروبا كلها أولاً بالتعمير ، وحين حرمت الأمم نفسها من الضروريات من أجل التصدير ، قام الأدب (وهو الذى يسير كل المواقف ، شأنه شأن الكنيسة ، فيبحث عن سلامة نفسه فى كل حالة) بالكشف عن وجهه الآخر : فالكتابة ليست الحياة ، كما أنها ليست أنزاع

المرء نفسه من الحياة ، ليتأمل — فى عالم من الاستقرار — الماهيات الأفلاطونية و نماذج الجلال ، وليست هى ترك المرء نفسه يتميز — كائناً اخترمته السيوف — بكلمات مجهولة غير مفهومة آتية من الخلف : وإنما الكتابة ممارسة مهنة . مهنة تتطلب مراناً و عملاً مدعماً ، و ضميراً مهنيّاً ، مع الشعور بالتبعات . و هذه التبعات لسنا نحن الذين اكتشفناها ، بل الأمر على التقيض من ذلك : فنحن مائة عام يحلم الكاتب بتكريس نفسه لقنّه فى نوع من البراءة ، فيما وراء « الخير » و « الشر » و يمكن أن يقال : فى حين ما قبل المعصية . وإنما المجتمع هو الذى قد وضع على عاتقنا — حديثاً — ماعليتنا من تكاليف و واجبات . و علينا أن نعتقد أن المجتمع يقدر أننا نخوفون جداً ، لأنه باحكم لإعدام على من تعاون منا مع العدو ، فى حين ترك رجال الصناعة الذين ارتكبوا نفس الجرم أحراراً . و يقال اليوم إن إقامة حصن الدفاع الأطلسى كانت خيراً من التحدث عنه . ولا أجد فى ذلك مدعاة عار كبير . حقّاً ، بسبب أننا نحض مسهلين ، يبدو المجتمع غير رحيماً بنا . والمؤلف حين يقتل رعباً بالرصاص يبيع الأمة : لأنه ليس سوى فهم من الأقواء المتطلبه للغذاء . وحاجة الأمة [١٣] إلى أقل منتج أعظم كثيراً من حاجتها إليه . ولا أقول إن هذا عدل ، بل هو — على نقيض ذلك — باب مفتوح لكل صنوف الإساءة ، وللقابضة والاضطهاد . ولكن علينا أن نقتطع ، لأن مهنتنا تقترب ببعض الأخطار . حيناً نكتب فى الخفاء ، كانت الأخطار بالنسبة لنا طفيفة ، وجسيمة بالنسبة لصاحب المطبعة . وغالباً ما كان يعرفون من ذلك خجل ، وعلى الأقل تعلمنا من ذلك كيف نمارس نوعاً من الانكماش فى القول . عندما يمكن أن تكون الحياة ثمناً لكل كلمة تقال ، يجب الاقتصاد فى القول . فليس لدى المرء وقت للهو بالأنعام ، ويمضى المرء سريعاً إلى ما هو أدعى إلى العجلة ، ويختصر الطريق . لقد زجت حرب ١٩١٤ باللغة فى أزمة ، وأقول عن طيب خاطر : إن حرب ١٩٤٠ أعطتها قيمة جديدة ولكن أمينتنا — بعد أن أخلبنا نصرح بأسمائنا فيها نكتب — أن نتحمل المخاطر على مسئوليتنا ، على أن من يخفى اسمه يتعرض دائماً لخطر أعظم .

فى مجتمع يعتمد على الإنتاج ، وينقص الاستهلاك إلى حد الضرورة القصوى ، من الواضح أن بطل العمل الأدبى فيه بلا مقابل ؛ وحتى لو أفاض الكاتب فى شرح ما كلفه العمل الأدبى من جهد ، و حبه ، لو أبان ، بحق ، أن هذا العمل ، إذا نظر إليه

فستظل الحقيقة قائمة : أن الإنتاج الأدبي لا يمكن أن يكون متاع من الأمتعة . وبجانية العمل الأدبي هذه لا يمكن أن يحزننا أمرها ، بل فيها كبرياؤنا ، إذ نعلم أنها صورة الحرية . فالعمل الفني بلا مقابل ، لأنه غاية مطلقة ، ولأنه يتمثل للناظر إليه على أنه نوع من الأمل المطلق . وعلى الرغم من أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون إنتاجاً بذاته ، ولا يحرص على أن يكونه ، فهو يطمح إلى تمثيل الضمير الحر لاجتماع منتج ، أى بعكس على المنتج صورة الإنتاج في عبارات حرة ، كما فعل « هيزودوس » (١) فيما مضى ، ولا نريد بذلك أن نعقد من جديد صلتنا بذلك الأدب المضجر الذى موضوعه العمل ، والذى كان « بطرمس هامب » (٢) أشأم ممثليه وأكثرهم مجلبة للسام . ولكن بما أن هذا النوع من التفكير المنشود لنا هو دعوة وتجاوز للحاضر في وقت معاً ، ففي نفس الوقت الذى يبين فيه المرء لأهل العصر أيامهم وأعمالهم ، عليه أن يجلو لم المبادئ والغايات والمقومات الباطنة لنشاطهم الإنتاجي . وإذا كانت السلبية مظهراً للحرية ، فالبناء مظهرها الآخر . على أن الحقيقة المزعومة المثيرة أن الحرية البناء لم تكن قط أقرب من الوعى بنفسها مما هي عليه في هذا العصر ، وربما لم تكن قط مستتبسة أعمق مما هي فيه . ولم يكشف العمل قط عن قوته الإنتاجية بالقوى مما يكشف في هذا العصر ، على حين لم تكن قط متبجته ودلالته قد اختلست من العاملين بأكثر مما تختلس ، ولم يفهم العامل قط أنه كان يصنع التاريخ خيراً مما يفهمه في هذا العصر ، في حين لم يشعر قط أنه جد ضعيف أمام التاريخ كما يشعر في هذا العصر . فدورنا ، إذن مرسوم : فالأدب بوصفه سلبية ، عليه أن يملأ في استلاب العمل ؛ وبوصفه خطفاً وتجاوزاً ، عليه أن يمثل الإنسان على أنه عمل خالق ، ويصعبه في جهده الذى يذله في سبيل تجاوز استلابه

(١) شاعر إغريق من القرن الثامن قبل الميلاد ، مشهور بأشعاره التعليمية الخلقية ، والمشهور أنه ألف كتاب « الأعمال والأيام » ، وهو مجموعة من النصائح الخلقية والحكم خاصة بالأعمال ، في أسلوب ملحمي يؤكد فيه أنه لا نجاة للإنسان إلا بالعدل ، في حياة حافلة بالنشاط والمثل .

(٢) Pierre Hamp من كتاب القصة الفرنسية المعاصرين ، ولد عام ١٨٧٦ ، بدأ حياته عاملاً في مصنع حلوى ، ثم من عمال السلك الحديدية . ويصف في قصصه الطويلة الكثيرة طرق الصناعة الحديثة لمختلف المواد من بدء المادة الففل حتى تصير نتاجاً صناعياً كاملاً . ومن قصصه : « جهد الرجال » (١٩٠٨) و « السلك الحديدية » (١٩١٢) و « المهن » (١٩٣١) وفي القصة الأخيرة يتحدث من بدء حياته هو في المهن التي اشتغلها .

الحالى نحو موقف أفضل . وإذا كان حقاً أن المقولات الأساسية للحقيقة الإنسانية هي الملكية والعمل والوجود ، أمكن ، إذن ، أن يقال إن أدب الاستهلاك أقصر على دراسة العلاقات التي توحد بين الوجود والملكية ؛ فالإحساس مائل فيه على أنه متعة ، وهذا — فلسفياً — خطأ ، والذي يعرف فيه كيف يستمتع أكثر من سواه يكون نظيراً لمن وجوده أقوى . فن كتاب « عبادة النفس » (١) إلى كتاب « تملك العالم » (٢) وما بينهما من كتاب « الأغذية الأرضية » (٣) و « يوميات برنابوت » (٤) ، في كل هذه الكتب ، الوجود هو التملك . والعمل الفنى — بتولده من مثل هذه الملذات — لنفسه أنه متعة أو وعد بمتعة ، وهكذا استحسنت العقدة . أما نحن فعلى التقيض من ذلك ، إذا اقتضت الظروف منا أن نجلو العلاقات بين الوجود والعمل من ثانياً موقفنا التاريخي . فهل المرء مع صنع غيره ؟ أو من صنع نفسه ؟ وما العمل ؟ وما الغاية التي تبغى منه اليوم ؟ والرسائل في مجتمع مبنى الصنف ، والأعمال الأدبية المستوحاة من مثل هذه المهام وكيف نعمل ؟ وبأى الطرق ؟ وما العلاقة بين الغاية لا يمكن أن تهدف أولاً إلى إعجاب الغير ، ولكنها تغضب وتقلق ، ويقترحها المؤلف على القارئ واجبات تتطلب الأداء ، وتدعو إلى متابعة البحث دون وضع حائمه له ، وتحمل على مشاهدة تجارب يظل المخرج منها غير يقين . وبما أنها ثمرة عذاب وتساؤل ، فإنها لا يمكن أن تكون متعة للقارئ ، ولكنها عذاب وتساؤل . فإذا منحنا فيها النجاح ، لم تكن صنوف مسلاة ، بل مسائل تستغرق التفكير ولا يعرض فيها العالم كى « رى » بل كى « يغير » . ولن يفقد بذلك شيئاً ، هذا العالم العتيق البالى البغيض

- (١) *Culte du Moi* من قصص موديس باريس التي ظهرت عام ١٨٨٨ و ١٨٨٩ فوجئت القصة الفرنسية نحو مسائل الحياة الباطنة ، وأكثت ضرورة الفصل في أمر الأخلاق . وفي الأصل : *La Culture du Moi* ، ونصده خطأ مطبعياً .
- (٢) *La Possession du Monde* من بين رسائل « جورج دو هامل » في مسائل المدنية الحديثة ، صدر عام ١٩١٩ ، ونظيره : « أحاديث في الضوضاء » (١٩١٩) و « أحاديث في التفكير الأوروبي » (١٩٢٨) و « مناظر من الحياة القبلية » (١٩٣٠) .
- (٣) *Nourritures Terrestres* أنظر هاشم ص ٣٧ من هذا الكتاب . ولأنديريه جيد كتاب الأغذية الأرضية (١٨٩٧) ثم كتاب « الأغذية الجديدة الأرضية » (١٩٤٥) .
- (٤) *Barnabouth* الشخصية الأدبية التي خلقها « فاليري لاريو » في قصصه ، وهو « ألون بارنابوت » ، ترمى من أمريكا الجنوبية ، يرحل إلى بلاد أوروبا ، وينظر إليها بروح الملل . ويبحث فيها ، بالإفناء والإصراف ! عن المتعة وعن « المطلق » .

المريض ، بل سيكون أمره على نقیض ذلك . ومنذ « شوينهور » بررد الناس أن الأشياء تبين عن أعظم ما لها من قدر حيناً يكبت الإنسان في قلبه إرادة القوة ، ولا تفضي الأشياء بأسرارها ألا للمستهلك المتعطل ، وغير مسموح بالكتابة عنها إلا في اللحظات التي يعرف فيها ماذا يصنع بها . وهذه الأوصاف المضجرة في القرون الأخيرة هي رفض للانتفاع : فلا يمس المرء العالم في شيء ، بل يزدرده نيتاً بعينه . ومعارضة من الكاتب لمذهب الفكر البرجوازي ، يختار - كي يحدثنا عن الأشياء - اللحظة الممتازة حين تنقرض كل العلاقات التي كانت تربطها إلا الخيط الدقيق من النظر ، وحين تلذوب هذه الأشياء تحت نظره حزمة مفككة من أحاسيس لذيذة . هذا هو عصر التأثيرات ، تأثر بمنظر إيطاليا ، أو أسبانيا ، أو الشرق . وهذه المناظر التي يتشربها الأديب عن وعي ، يصفها لنا في اللحظة الدقيقة التي نهاية تناول الطعام بيده الهضم ، حين تقرر الذاتية ما هو موضوعي من الطعام ، وقبل أن ينقرض بمحاضها ؛ وفي وصفه تكون الحقول والغابات حقولاً وغابات أيضاً وحالات نفسية سلفاً . فالكاتب البرجوازي مأهولة بعالم متحمدم مصقول ، عالم العيشة الرخية في الريف ، يعيد إلينا - على وجه الدقة - إما مسرة محتشمة وإما حزناً فريداً . وسنراه من نوافلنا ، ولا نكون في داخله . وعندما يجعل كاتب القصة عالم قصته مأهولاً بفلاحين ، فهم على تضاد مع الظلال الخالية في الجبال ومع الهجرى الفضي للأشجار ؛ وفي حين يعزقون بفثوم الأرض مستغرقين في العمل ، يجعلنا ، نراهم في ملابس عطلة الأحد . هؤلاء الفلاحون في عالم عطلة الأسبوع يشبهون عضو الأكاديمية الذي كان موضع بخرية «يوحنا ليفل» (١) ، والذي أدخله « ريفو » (٢) في صورة من صورته التقريبية الهزلية (الكاريكاتورية) فجعله يتنذر قائلاً : « لقد خلطت في فهم الصورة » . وكذلك هؤلاء الكتاب ، فقد حولوا أولئك الفلاحين إلى أشياء وحالات نفسية .

(١) Jean Effel رسام هنري (كاريكاتوري) فرنسي معاصر.

(٢) في الأصل Pruvost ولا نعلم أحداً يحمل هذا الاسم من بين كتاب فرنسا المعاصرين ، ونعتقد أنه خطأ مطبعي ، وأن المؤلف يقدم Marcel Prévost (١٨٦٢ - ١٩٤٠) كاتب من كتاب القصة الاجتماعية ذات الطابع الشعبي ، وبلغ قمة شهرته في نهاية القرن التاسع عشر . ومن قصصه : « خريف امرأة » (١٨٩٣) و « أنصاف الفسارى » (١٨٩٤) ثم سلسلة قصص بمتوان : « رسائل إلى فرانسواز » من عام ١٩٠٢ حتى عام ١٩١٨ .

وعندنا أن العمل يكشف عن الوجود ، فكل حركة ترسم وجوهاً جديدة على الأرض ؛ وكل وسائل فنية صناعية ، وكل أداة ، بمثابة طريق مطلق على العالم ؛ وللأشياء من الوجوه بقدر مالها من طرق استخدام . ولم نعد - بعد - مع أولئك الذين يريدون تملك العالم ، ولكن مع من يريدون تغييره . وإنما يكشف العالم عن أسرار وجوده بمشروع التغيير نفسه . يقول « هيدجر » : إن المرء يعرف المطرقة حتى المعرفة حين يستخدمها لطرق بها . ويعرف المسبار كذلك حين يدق في الجدار ، والجدار حين يدق فيه المسبار . وقد فتح لنا « سانتياكر وبرى » (١) الطريق ، فأرانا أن الطائرة للطيّار عضو من أعضاء [١٤] الإدراك الحسى ، وأن سلسلة جبال - في سرعة سبّاعة كيلو متر في الساعة وفي مرآها الحديد حين التحليق فوقها - هي عقدة ثعبانية ، فهي تراكم ، وتعود ، برؤوسها صلبة محترقة تجاه السماء ، تبحث عن الأذى ، وعن الصدام ؛ في حين تجمع السرعة بقوتها القابضة وتضغط أطواء الجلباب الأرضى من حولها . فتقفز مدينة « سانتياجو » لتصبح في جوار باريس ، وعلى ارتفاع أربعة عشر ألف قدم تتألق صنوف من الحاذية كأنها قضبان سكة حديدية ، لتجذب « سان

(١) سبق أن عرفنا هذا الكاتب (ص ٢٠٤) ونضيف هنا موجزين سبب إعجاب المؤلف به ، فثلا في قصة هذا الكاتب التي عنوانها : « أرض الرجال » (١٩٣٩) في صورة سلسلة حكايات ومشاهدات مركزة على أفكار ذات معنى غلق جميل . وهي تدور حول مهنة الطيران ، مهنة المؤلف وفيها يبين كيف يصارع الطيارون الموت في أسمى صور عفة لتلايخونوا الثقة التي أولتهم ليأبها أمتهم ، ويبين كيف أن الطائرة ليست سوى آلة يستعملها كما يستعمل الفلاح محراثه ، ولكنها آلة عجيبة لاكتشاف « الأرض » وتحليل مظاهر الحياة فيها ، كمن يقف المرء من وراء ذلك على أن الأرض هي المسكن الجدير بالإنسان وفي حادثة من الأحداث تعرض فيها ، مع صاحب له ، لموت محقق في الصحراء ، فأق يلقى لإقتاضها ، فرأى فيه « الإنسان » . وعنده أن الحقيقة لا تتجلى بالبرهنة عليها ، ولكنها تتلبى وتؤكد في أعمال الأفراد المتصلين عن رغبة وعن عقيدة تبين لم أنهم يقتضون إلى شيء أسمى منهم ، فيتحوّلون من أفراد إلى « ناس » . ويقولون : « حين تربطنا بإخواننا غاية مشتركة في خارج نطلق ذاتنا ، في هذه الحالة وحدها نحيا ، وثرينا المتصورة أن الحب ليس أن ينظر كلانا إلى الآخر ، بل أن ننظر جميعاً إلى اتجاه واحد » . ولن يتوافر ذلك إلا إذا التزم كل فرد بصنوف من التضحية مرتبطة بصير الإنسانية ، ويرى فيها ممتة . وفي قصته الأخرى : « الطيران ليلا » يصور نموذجين : الرئيس الذي يصوغ أنواع الإرادة ، والمروحي الذي يتقبل صنوف المغامرة في المهنة التي ارتضاها حين ينفذ الأوامر . وليست علاقة أحدهما بالآخر علاقة السيد بالعيد ، بل علاقة الإنسان بالإنسان . فريضتهما كليهما هي الانقياس التام لما يفرضه الواجب من ضرورة . وبالمثل وحده يصطليحان تحقيق هذا الواجب حين يمدف العمل إلى غاية ليست محصورة في نطاق الذات .

أنطونيو « نحو نيويورك . وبعد « هنجواى » (١) ، كيف كان يمكننا أن نفكر فى وصف الأشياء ؟ كان علينا أن نجعل الأشياء تغوص فى العمل ، كى تقاس كثافة جودها لدى القارئ بوفرة الصلات العملية التى تربطها بالأشخاص . فاجعل الجبل يتسلقه مهرب البضائع ، أو جاني الضريبة ، أو رجل من رجال المقاومة ، أو جعله يخلق فوقه [١٥] طيار ، فإن الجبل سيتكشف فجأة عن هذه الأعمال المتشابهة . ويقفز إلى خارج كتابك ، كما يقفز الجنى من ققمه . وهكذا يكتشف الإنسان والعالم بالمشروعات . وكل المشروعات التى نستطيع أن نتحدث عنها ترجع إلى مشروع واحد : هو صنع التاريخ . وما نحن أولاء مقودون باليد إلى حيث يجب علينا ترك أدب القول لنتلخج أدب العمل ؟

فالعمل بمثابة صنع فى داخل التاريخ وتأثير فى التاريخ ، أى أنه بمثابة عملية تركيبية للنسبية التاريخية والمطلق الخلقى والميتافيزيقى فى هذا العالم العلوى الصديق ، المرعب الهزأ ، كما يكشف عنه العمل ؛ هذا هو موضوعنا . ولا أقول إننا قد اخترنا هذه الطرق الوعرة ، فن المؤكد أن من يخفون فى نفوسهم بعض قصص الحب الحميلة الحزينة التى لن ترى النور أبداً . وماذا يمكننا أن نفعل فى الأمر ؟ فليست المسألة فى أن تختار العصر الذى نعيش فيه ، بل فى أن نختار كيف نكون فى العصر ؟

وأدب الإنتاج الذى أخذ يظهر لن ينسى الناس أدب الاستهلاك الذى هو نقيضه ، ولا يصح أن يزعم أنه يفوقه فى الكثرة ، بل يحتمل أنه لن يساويه أبداً . ولن يحلم أحد بتوكيد أن هذا الأدب سيصل بنا إلى غايته ، ويحقق جوهر فن الكتابة ، بل ربما سيخفى هذا الأدب عما قريب ، إذ يبدو أن الجبل التالى لنا مرتاب فى أمره ، فكثير من قصص هذا الجبل كالأعياد الحزينة المختلطة ، شبيهة بالحفلات المأجنة أيام الاحتلال ، حيث كان يرقص الفتيان بين إنذارين من إنذارات الغارات ، على الأنغام المسجلة فيما قبل الحرب ، وهم يحتسون الخمر القوية الأثر . وفى هذه الحالة سيتخفق ثورة الأدب . وحتى لو نجح أدب العمل هذا فاستقر ، فسيتهى أمره كما انتهى أدب القول ، لتعاد الكرة إلى هذا الأدب من جديد ، وربما يسجل تاريخ الفترات القليلة القادمة تعاقب أحد الأدبين بعد الآخر . وسيدل ذلك على أن الناس أخفقوا نهائياً فى

القيام بشئ ذات أهمية تفوق كل تقدير . حقاً في الجماعة الاشتراكية وحدها يتاح للأدب أن يقف على جوهرة ، حينما يقوم بعملية التركيب للعمل ولخارج العمل ، وللسمية والبناء ، ، وللعمل والتملك والوجود ، وحينئذ يمكن أن يستحق اسم « الأدب الكلى » .

وفي الحق ليس بكاف أن نعرف بالأدب نوعاً من الحرية ، وأن نستبدل بالإتفاق العطاء ، وأن نتخلى عن الفردية الأرستقراطية القديمة لأسلافنا الأذنين ، وأن نرغب في إطلاق دعوة ديمقراطية للجماعة في جملتها من خلال أعمالنا الأدبية جميعها ، بل يجب كذلك أن نعرف من الذى يقرأ لنا ، وما إذا كانت القرائن الحاضرة تحصر في نطاق الوهم المثالى ما أربنا في الكتابة من أجل « العالمى العيى » . وإذا كان لأمانينا أن نتحقق ، فسيحتل كاتب القرن العشرين — بين الطبقات المهضومة وظالمها — موقفاً شبيهاً بموقف مؤلفى القرن الثامن عشر بين البرجوازية والأرستقراطية ، وبموقف « ريتشارد رايت » بين السود والبيض ، فهو مقروء من الظالم والمظلوم ، شاهد للمظلوم ضد الظالم ، مزود الظالم بصورة له باطنة وظاهرة ، معتد بوعيه بالاضطهاد مع المظلوم ومن أجله ، معاون على تكوين مذهب فكرى بناء وثورى . والمسألة هنا ، وبالأأسف ؟! مسألة آمال ليست في مكانها التاريخى ، فما كان ممكناً أيام « برودون » (١) و « ماركس » لم يعد ممكناً . إذن لنتناول المسألة من البهء ولنخص جمهورنا بدون تحزب . ومن هذه الوجهة لم يكن موقف الكاتب قط أشد غرابة مما هو اليوم ، فهذا الموقف ، فيما يبدو ، مجموع صفات متناقضة أشد التناقض ، فهو — إيجابياً — ذو مظاهر متألقة ، وإمكانات واسعة ومسلك حيوى يحسد عليه في الجملة ، وأما سلبياً ، فليس سوى أن الأدب أجده سبيله إلى الموت . وليس ذلك لأنه تعوزه المواهب أو الإرادة الخيرة ، ولكن لأنه لم يبق له مجال نشاط في المجتمع الحاضر . ففي نفس اللحظة التى تكشف فيها أهمية أدب العمل ، وفي اللحظة التى يترامى لنا فيها ما يمكن أن يكون عليه « أدب كلى » ، ينأج جمهورنا ويختفى ، فلم نعد نعرف ، على وجه الدقة ، لمن نكتب .

لأول وهلة . يبدو حقاً أن كتاب الماضى لو أمكنهم أن يرونا لكان لابد أن يشبهوا

(١) أنظر هذا الكتاب ص ١٢٠ وهاشبا .

مالنا من خط [١٦]. قال يوماً « مارلو » : « نفيد نحن من الآلام التي عاناها بودلير » ولا أعتقد أن هذا حق كل الحق ، ولكن الحق أن « بودلير » مات بدون جمهور ، وأنا نحن — من دون إدلاء بحججنا ، وحتى من غير أن يعلم أحدا ما إذا كنا سندلي بها مستقبلا — لنا قراء في العالم أجمع . وهذا مدعاة لأن نعرونا حرمة الحجل ، ولكن الأمر — بعد — ليس خطأنا . فصلدرة كله الظروف . فالحرص على الاستقلال الاقتصادي قبل الحرب ، ثم الحرب ، حرما جماهير الدول حصتها الممكنة السنوية من الكتب الأدبية الأجنبية ، فهم اليوم سبيل تعويض ما فاتهم ، فهم يضعون اللقمة مزدوجة في أفواههم ، ومن هذه الناحية يوجد نوع من انطلاق يعقب الضغط . والحكومات مشايعة لنفس الفكرة . وقد بينت في مكان آخر أنه قد شرع ، منذ قليل ، في الاعتراف بالأدب مادة من مواد التصدير إلى البلاد المغلوبة أو المفلسة . وقد امتدت في هذه السوق الأدبية ونظمت منذ شغلت بها الجماعات . ويجد فيها المرء الطرق الاقتصادية المألوفة من إغراق الأسواق (مثلا الطبعات الأمريكية لما وراء البحار) ، ومن حماية الإنتاج المحلي (في كندا وفي بعض بلاد أوروبا الوسطى) ، ثم من الاتفاقات الدولية ، فتغمر البلاد بعضها بعضاً — على سبيل التبادل — بالكتب اللورية المحتوية على غنمات نشرت من قبل في مختلف الأماكن (بما تحمل اسم Digests ، أى الأدب المهضوم سلفاً ، كما يدل عليه الاسم ، فهو الماهضوم الأدبي . وموجز القول أن الآداب ، شأنها شأن الخيالة (السينما) — في ما تزق أن تصير فناً تصنعياً ، ومن المؤكد أننا نربح من ذلك : ففي كل مكان تمثل مسرحيات « كوكو » و « سالا كرو » (١) و « أنوى » (٢) ، ويمكن أن أذكر عديداً من الكتب التي ترجمت إلى ست لغات أو سبع ، في أقل من ثلاثة أشهر

(١) Armand Salacrou من كتاب المسرحية الفرنسيين المعاصرين ، ولد عام ١٨٩٩ ، ومسرحياته خليط من المرأة والمهولة والمهزلة الساخرة ، ومن مسرحياته : « مجهول أراس » (١٩٣٥) ، وفيها يتنصر زوج بعد طبعه بحياة زوجته له . والفصول الثلاثة في المسرحية تبين ما يمر بخاطره قبل انتصاره مباشرة . ومن مسرحياته الأخرى : « الأرض كروية » (١٩٣٨) في التعصب الديني ، تجرى حوادثها في إيطاليا في عصر النهضة ، ثم « رجل كالآخرين » (١٩٣٦) و « تاريخ الضحك » (١٩٣٩) و « ليالى القنص » (١٩٤٦) وهي مسرحية موضوعها المقاومة الفرنسية للاحتلال الألماني .

(٢) Jean Anouilh من أشهر مؤلفي المسرحيات المعاصرين من الفرنسيين ، ولد عام ١٩١٠ — وله مجموعتان من المسرحيات : المسرحيات البهيجة Pièces Roses ثم المسرحيات السوداء : Pièces Noires في الجانب الأيسر من الحياة ومن الأول « رقص الصوص » ، ومن الثانية « أنتيجونه » و « ميديه » . وقد ترجمت بعض مسرحياته لغة العربية .

بعد نشرها . وعلى الرغم من ذلك ، ليس بريق النجاح في هذا كله إلا سطحياً : فربما كان لنا قراء في نيويورك أو في تل أبيب ، ولكن أزمة الورق حددت نسخ الطبع في باريس ، وبهذا تشتت جمهور القراء أكثر مما أزداد . فربما يبلغ عدد قرائنا عشرة آلاف في أربعة أو خمسة بلاد أجنبية ، وعشرة آلاف أخرى في بلدنا : عشرون ألف قارئ ، هذا نجاح ضئيل فيما قبل الحرب . وهذه الشهرة في مختلف أجزاء العالم أقل ثباتاً من شهرة أسلافنا الوطنية . أعرف أن الورق قد كثر . ولكن يتعرض طبع الكتب في أوروبا لازمة ، لأن عدد النسخ المبيعة يظل ثابتاً .

ولكن مشهورين في خارج فرنسا . فليس في هذا مسرة لنا ، إذ أنه سيظل مجدداً بلا أثر . ففوارق الإمكانات الاقتصادية والحربية تفصل اليوم بين الأمم فصلاً أكدما تفصلها البحار والجبال . فيمكن أن تهبط فكرة من بلد أعلى في إمكاناته إلى بلد دونه في الإمكانية — مثلاً من أمريكا إلى فرنسا — ولكن الفكرة لا يمكن أن تصعد ثانية . حقاً توجد صحف واتصالات دولية على درجة من الكثرة بحيث ينتهي الأمر بالأمريكيين إلى الإصغاء إليها تتحدث عن نظريات أدبية أو اجتماعية تدرس في أوروبا . ولكن هذه النظريات تهك قوى نفسها في صعودها . فبينما هي قوية النفوذ في بلد ذي إمكانات ضعيفة إذا هي فائرة حين تصل إلى القمة . فعلوم أن المفكرين في الولايات المتحدة يجمعون الأفكار الأوروبية في طاقة يشمونها لحظة ثم يطرحونها ، لأن الطاقات تدبّل هناك أسرع مما تدبّل في الأجواء الأخرى . أما روسيا ، فهي تقتطف ما يعين لها ، وتأخذ ما تستطيع — في يسر — إحالته إلى جوهرها الخاص بها . وأوروبا مهزومة ، مفلسة ، قد أفلت منها مصيرها ، ومن أجل هذا لا يمكن لأفكارها أن تخرج منها ، فالجبال العينية للتبادل الفكرى جو وحده الذى يمر بالبحر أو فرنسا وبلاد شمال أوروبا ، وإيطاليا .

حقاً شهرتنا أوسع انتشاراً من كتبنا . وتتصل بالناس — حتى دون أن نريد هذا الاتصال — بوسائل جديدة ، ومن زوايا انعكاس جديدة . نعم يظل الكتاب بمثابة فرقة المشاة الثقيلة التى تنظف البقعة وتحتلها . ولكن لدى الأدب قذائف موجهة تذهب بعيداً ، وتقلق وتزعج ، دون أن تكون هي الفاصلة في الأمر . وأولها الصحيفة . فالمؤلف الذى كان يكتب لعشرة آلاف قارئ — إذا أعطى صحيفة النقد في مجلة أسبوعية أصبح له ثلاثمائة ألف قارئ ، حتى لو كانت مقالاته لاتساوى شيئاً . ثم يأتى بعد

ذلك المنياع . فقد منعت رقابة المسرح في إنجلترا تمثيل مسرحية من مسرحيات : « جلسة سرية » (١) ، ولكنها أذيعت أربع مرات من دار هيئة الإذاعة البريطانية . وعلى المسرح التلنقى لم تكن لتحوز — حتى في حال افتراض نجاح غير محتمل — أكثر من عشرين إلى ثلاثين ألف متفرج . فزودت الإذاعة المسرحية هيئة الإذاعة البريطانية — عن طريق آلى — بنصف مليون مستمع ، وأخيراً دار الخيالة (السينما) ، إذ يتردد عليها في الدور الفرنسية أربعة مليون شخص . وإذا تذكرنا أن « بول سوداي » (٢) كان يلوم « أندريه جيد » في مطلع القرن الحالى على نشره كتبه في طبعات محدودة ، فإن نجاح قصته : « السيمفونية الريفية » ، في دار الخيالة ، يبسر لنا أن نقيس الطريق الذى سارت فيه .

غير أنه من بين ثلاثمائة ألف قارئ للكاتب في صحيفة النقد النورية ، لا تكاد توجد بضعة آلاف تدفعهم رغبتهم في المعرفة إلى شراء كتبه التى وضع فيها صفوة موهبته ، والآخرون يعرفون اسمه لأنهم رأوه مرة في الصفحة الثانية من المجلة ، كاسم الدواء المظهر الذى رأوه مائة مرة في الصفحة الثانية عشرة . والإنجليز الذين كان سيتاح لهم رؤية تمثيلية : « جلسة سرية » على المسرح ، كانوا سيرونها عن عمد ، وإيماناً بما قروا في الصحف أو سمعوا من النقد ، قاصدين إلى إصدار حكمهم . ولكن من استمعوا إلى مسرحيتي ملادة من هيئة الإذاعة البريطانية ، في اللحظة التى كانوا يديرون فيها مفتاح ملابيحهم ، كانوا يجهلون المسرحية ، وكانوا يجهلون حتى وجودى ، فقد كانوا يريدون ، كمعادتهم ، سماع الإذاعة المسرحية يوم الخميس . وبانتهاء إذاعتها نسوها كما نسوا المسرحيات السابقة . وفي دور الخيالة يجتذب الجمهور اسم كبار الممثلات ، ثم اسم المخرج ، وأخيراً اسم الكاتب . وقد وجد اسم « أندريه جيد » حديثاً منافذ يدخل منها إلى بعض الرؤوس ، ولكنى على يقين من أنه اقترن طريفاً بالوجه الصبوح للممثلة ميشيل مورجان . صحيح أن شريط الخيالة (الفيلم) استطاع أن يروج

(١) Huis clos والمسرحية مترجمة لغة العربية .

(٢) Paul Souday (١٨٦٨ — ١٩٣١) الناقد العائم لجريدة Le Temps من ١٩١٢ إلى ١٩٢٩ ، وكان يدافع عن الاتجاهات الكلاسيكية في الأدب . وله دراسات في نقد بروست وأندريه جيلوبول فاليرى ، إلى كتب له في النقد كثيرة .

ليبيع بضعة آلاف من نسخ العمل الأدبي ، ولكن هذا العمل يبدو في عيون قرائه الجدد بمثابة شرح أكثر أو أقل أمانة لما عرض في الخيالة وكلما كان جمهور المؤلف أوسع كان تأثير المؤلف فيه أقل عمقاً ، فيتعرف نفسه تعرفاً ناقصاً فيما يمارس من تأثير ، وتستعصى عليه أفكاره ، وتتحرف عن الاستقامة ، وتصبح مبتذلة ، وتستقبلها — مفرطة في الشك وعدم الاكتراث — نفوس ضجرة منهوكة ، ولأن المؤلف لا يمكنه أن يتحدث إليها بلغتها الوطنية ، تظل هي تعد الأدب نوعاً من المسلاة . فلا تبقى منه سوى صيغ مرتبطة بأسماء . ومادامت شهرتنا تمتد إلى أبعد كثيراً من نطاق كتبنا ، فلا يصح أن نرى في الخطوة العابرة التي بمنحنا إياها جمهورنا علامة على بشار بقطة « العالمى العيى » . ولكننا نرى فيها — فى غير تكلف — علامة على التضخم الأدبى .

ولو لم يكن ثم سوى ذلك لكان الأمر ، إذ كان يكفيننا ، بعامه ، أن نكون على يقظة ، ثم إن مرد الأمر إلينا فى أن الأدب لا يدخل مجال التصنيع . ولكن هناك ما هو شر من هذا : فلنا قراء ، وليس لنا جمهور [١٧] . فى عام ١٧٨٠ كان لطبقة الطفيلان وحدها مذهب فكرى ومنظمات سياسية ؛ ولم يكن للبرجوازية حزب ولا وعى بنفسها ، وكان الكاتب يعمل مباشرة من أجلها ، منتقداً الأساطير العتيقة للملكية والدين ، مقدماً لتلك الطبقة بعض مبادئ أولية مضمونها سلبى أساساً ، كبادئ الحرية والمساواة السياسية وضمان حرية الفرد (١) . وفى عام ١٨٥٠ ، تجاه طبقة برجوازية على وعى بنفسها ومزودة بمذهب فكرى منهجى ، ظلت الحال طبقة مشوهة الشكل ، مهمة المعنى لدى نفسها ، تسرى بها أنواع غضب يائس لا طائل فيه ، ولم يؤثر فيها مؤتمر العمال الدولى الأول إلا تأثيراً سطحياً . وكان مجال العمل خالياً لم يردده أحد ، فكان فى استطاعة الكاتب أن يتوجه مباشرة إلى العمال . وقد رأينا أن الفرصة فائتة . وعلى أقل تقدير ، قد نخدم مصالح الطبقة المهضومة — عن غير قصد ودون أن يعرف — بممارسته لحالة السلبية تجاه القيم البرجوازية . وهكذا ، فى الحالتين كلتيهما ، يسرت له الظروف أن يشهد للمظلوم أمام الظالم ، وأن يساعد المظلوم أن يصير على وعى بنفسه ؛ وبذا تم التوافق بين جوهر

(١) فى الأصل إشارة إلى قانون *habeas corpus* القانون الإنجليزى الذى ضمن حرية الفرد؛ صدر عام ١٦٧٩ فى عهد شارل الثانى (١٦٣٠ - ١٦٨٥) . وهو يضمن لمن يتم أن يتقدم إلى القضاء للطعن من سبب اتهامه .

الأدب ومطالب الموقف التاريخي . ولكن اليوم انقلب كل شيء رأساً على عقب : ففقدت طبقة الطغيان مذهبها الفكري ، وتذبذب وعيا بنفسها ، ولم تعد حدودها قابلة للتحديد ، فهي مفتوحة ، تدعو الكاتب لمعوتها . أما الطبقة المظلومة ، فإنها ، لانضوائها في حزب ، ولتعلقها بمذهب فكري صارم ، أصبحت مجتمعاً مغفلاً ، لا يستطيع الاتصال بها بدون وسيط .

وكان قد ارتبط مصير البرجوازية بصدارة أوروبا وبالاستعمار . وهي تفقد مستعمراتها في اللحظة التي تفقد فيها أوروبا التحكم في مصيرها ؛ ولم يعد الأمر أمر حروب ملوك صغار من أجل برول رومانيا أو سكة حديد بغداد ؛ فإن الصراع المقبل سيتطلب حتماً جهازاً صناعياً يعجز العالم القديم كله عن التزويد به ؛ وإنما يتنازع السيطرة على العالم سلطتان عالميتان ليست واحدة منها برجوازية ، وليست واحدة منها أوروبية ، وانتصار أحدهما معناه استبداد الحكم والبروقراطية الدولية ، وانتصار أحدهما معناه استبداد الحكم والبروقراطية الدولية ، وانتصار الأخرى معناه سيطرة الرأسمالية التجريدية . هل يكون الجميع موظفين ؟ أم هل يكونون مستخدمين في العمل ؟ وبينها لاتكاد البرجوازية تحفظ لنفسها بوم إمكان حريتها في اختيار المرق الذي ستؤكل فيه . وهي تعرف اليوم أنها كانت تمثل فترة قصيرة في تاريخ أوروبا ، ومرحلة من مراحل نمو الصناعات والآلات ، وأنها لم تكن قط معياراً لتقدم العالم . هذا إلى أنه قد أستمهم ما احتفظت به من شعور بجورها وبرسالتها ، فقد زلزلتها الأزمات الاقتصادية ، وقوضت أساسها ، وجعلتها تتأكل ، محدثة بها صلعواً ، ومزلق ، ومساقط أنهار باطنى ؛ ففي بعض البلاد تبقى قائمة شبيهة بوجه بناء دمر داخله بقذيفة ، وفي بلاد أخرى تداعت أجزاء ، وذابت في طبقة العمال . ولم يعد استطاع تعريفها ، لا بملك الثروات التي يطرد نقصها من يدها كل يوم ، ولا بالسلطة السياسية التي تنقسمها في كل مكان تقريباً مع رجال جدد خارجين مباشرة من طبقة العمال ؛ وهي التي اتخذت اليوم مظهراً لزجاً لاشكل له ، هو خاصة الطبقات المظلومة قبل أن تكون على وعى بحالتها . وفي فرنسا يقف المرء على أنها متأخرة خمسين عاماً في الآلات الصناعية وتنظيم الصناعات الكبيرة ؛ ومن ثم أزمة التناسل التي هي علامة أكيدة على سيرنا التدهوري . ثم إن السوق السوداء والاحتلال نقلاً أربعين في المائة من ثروتها إلى أيدي برجوازية جديدة

ليست لها تقاليد البرجوازية القديمة ولا مبادئها ولا غاياتها . والبرجوازية الأوروبية مفلسة ، ولكنها كذلك جائرة ، ولهذا نمحكم لآجال قصيرة وبطرق ضعيفة . وفي إيطاليا نمحط هي حركة العمال ، لأنها تعتمد على اتحاد الكنيسة مع البؤس ؛ وفي أماكن أخرى تبدو لاغنى عنها لأنها تزود الدولة بالمناهج الصناعية والهيئة الإدارية ، وفي أماكن أخرى كذلك نمحكم عن طريق التزييق ، هذا إلى أنه قد انتهى عهد الثورات الوطنية بخاصة ؛ فالأحزاب الثورية لا تريد أن تغلب هذا الهيكل النخر ، بل إنهم ليليدلون وسعهم لتجنب انهياره ، إذ أن أول تصدع فيه ليدان بتدخل أجنبي ، وربما يكون ليداناً بصراع عالمي لم تستعد له روسيا بعد . ولأن البرجوازية موضع كل الرجاءات ، ومدفوعة بحقق الإثارة من أمريكا والكنيسة ، بل ومن روسيا أيضاً ، ورهينة يحفظها القلب في دورها السياسى ، لذلك لا تستطيع أن تحتفظ بسلطانها السياسية ولا أن تفقدها دون هون من قوى أجنبية ، فهي « الرجل المريض » في أوروبا المعاصرة ، وقد يدوم احتضارها طويلاً .

ونتيجة لهذا أنهار مذهبها ؛ فقد كانت تبرر الملكية بالعمل ، كما تبررها هذا الاجتلاط البطي الذي ينشر في نفس الملاك خصائص الأشياء المملوكة ، وكانت ترى أن تملك الثروات مزية ، وأنه ألطف تثقيف ذاتي . ولكن الملكية تصبح رمزية وجعاجة فلم يعد المرء يمتلك الأشياء ، بل علامتها أو علامة علاماتها . والحاجة بأن « العمل بحسب القيمة » ، أو بأن المدنية قائمة على التمتع ، قد أصبحت داحضة . ويدافع من البغض للتجمعات الاحتكارية الكبرى وتأنيب الضمير الذي تولده الملكية المجردة مال كثير ونحو الفاشية ؛ تمنوا الفاشية فائت ، وأحلت — محل التجمعات الاحتكارية الكبرى — الاقتصاد الموجه ، ثم أخضت وبقى الاقتصاد الموجه ؛ ولم يكسب البرجوازيين من ذلك شيئاً . فإذا ظلوا مالكيين بعد ، في غلظة وبلون مسرة . ويوشك أن يحملهم الإعياء على أن يعدوا الثروة حالة واقعة لا يمكن تبررها ، فقد فقلوا فيها عقيدتهم . ولم يعودوا كذلك يحفظون بكثير من الثقة في هذا النظام الديمقراطي الذي تمثلت فيه — من قبل — كبرياؤهم ، والذي انماح لأول رجفة ؛ ولكن بما أن الاشتراكية الوطنية قد أنهارت بدورها في اللحظة التي أرادوا أن ينضموا إليها . فلم يعودوا يعتقدون لافي الجمهورية ولا في الدكتاتورية ، بل ولا في التقدم ، فقد كان هذا الاعتماد حسناً حين كانت طبقتهم تصعد ، أما الآن ، وهي تنحدر ، فلم تعد بهم حاجة إليه ، بل لمبعث كرب لهم حين يفكرون أن دعم هذا التقدم سيحققه رجال آخرون وطبقات أخرى . ولم يوفرو

لم علمهم اتصالاً مباشراً بالمادة أكثر من ذى قبل ، ولكن الحرين جعلهم يكتشفون الجهد والدم والدموع والعنف والشر . ولم تلعب القذائف مصانهم فحسب ، ولكنها أحدثت صلوعاً في مثاليتهم . وكانت النضحية هي فلسفة التوفير ، وقد فقدت كل معنى حين فسد التوفير بالتضخم المالى وبتهديد الإفلاس . يقول « هيدجر » مامعناه : « يكشف العالم عن ذات نفسه من خلف أفق الآلات المحتلة » . حين تستخدم آلة ، فإنما تستخدمها لإحداث شئ من التغيير الذى هو أيضاً وسيلة للحصول على تغيير آخر أكثر أهمية ، وهكذا على التابع . وهكذا ترتبط أنت بسلسلة من الوسائل والغايات تستعصى عليك نهاياتها ، وتفرط في استغراقك في تفاصيل عملك ، حتى ليصرفك ذلك عن التساؤل عن غايته الأخيرة . فلتنكسر الآلة ، كى يتوقف العمل ، وتثبت أمام عينيك سلسلة الوسائل والغايات كاملة . وهكذا شأن البرجوازي ، فأدواته محتلة ، فهو يرى تلك السلسلة ، ويعرف أن غاياته لا قيمة لها ، وطالما كان يعتقد في تلك الغايات دون أن يراها . وحينما كان يشغل منكباً على عمله ، منصرفاً إلى أقرب حلقات السلسلة إليه ، كانت هذه الغايات تهره ؛ أما الآن وقد أصبحت تتحدى نظراته ، فهو يكشف أنه لا مبرر له ؛ ويكشف العالم كله عن ذات نفسه . كما يكشف هو عن قطيعته في العالم ، فيتولد قلق [١٨] . ويتولد العار كذلك ؛ فن الحل - حتى لدى من يحكون على البرجوازية باسم مبادئها الخاصة - أنها خانت ثلاث مرات : في ميونخ ، وفي مايو عام ١٩٤٠ ، وفي عهد حكومة فيشي . ومن المؤكد أنها تداركت من أخطائها ، فكثير من تحزبوا لحكومة فيشي في أول عهدها صاروا أعضاء في حركة المقاومة منذ عام ١٩٤٢ ، ففهموا أن عليهم أن يجاهدوا ضد المحتل باسم الوطنية البرجوازية ، وضد النازية باسم الديمقراطية البرجوازية . حقاً تردد الحزب الشيوعى أكثر من عام ، وحقاً ترددت الكنيسة حتى حقق التحرر ؛ ولكنها كليها له من القوة والوحدة وقواغ السلوك ما يكفل له أن يطالب تابعيه بنسيان الأخطاء الماضية حين يريد منهم ذلك . ولكن البرجوازية لم تنس شيئاً ، ولا تزال تحفظ بالجرح الذى أحدثته بها واحد من أبنائها (١) كانت به أكثر اغترافاً ؛ وحين حكمت على بيتان بالسجن المؤبد ، بدا لها أنها هي نفسها التى أحكمت عليها المغاليت : وحق لها أن تتمثل بكلمة « بول شاك » (٢) - وهو ضابط

(١) يقصد المؤلف في ذلك كله المارشال بيتان ، وسبق أن عرفنا به .

كاثوليكي برجوازي ، أطاع طاعة عمياء أوامر مارشال فرنسي كاثوليكي برجوازي ،
فقدّم للمحاكمة أمام محكمة برجوازية ، في عهد حكومة قائد كاثوليكي برجوازي —
حين كان يردد بلا انقطاع مذهولاً من هذه الخدعة الماهرة : « لا أفهم شيئاً » .
وبعد أن تمزقت البرجوازية ، وكانت بلا مستقبل وبلا ضمان وبلا مبرر ، وبعد أن
صارت — موضوعياً — « الرجل المريض » ، دخلت في دور الضمير البائس . وحاول
كثيراً من أعضائها أن يظلوا يدافعون ، فإذا لم يكن دفاعهم عن أموالهم التي غالباً ما تلاشت
خبرة أعضائها أن يظلوا يدافعون ، فقد كان على الأقل دفاعاً عن الانتصارات البرجوازية الحقيقية : من
تلاشي الدخان ، فقد كان على الأقل دفاعاً عن الانتصارات البرجوازية الحقيقية : من
عالمية القوانين ، وحرية التعبير ، وضمان حرية الفرد . وأولئك هم الذين يؤلفون جمهورنا
الوحيد . وبقرائهم الكتب القديمة ، فهموا أن الأدب ، في جوهره ، كان ينضم إلى
صفوف الحريات الديمقراطية . فهم يتوجهون إليه ، متوسلين إليه أن يمدّهم بأسباب
الحياة والأمل ، وبمذهب فكري جديد . ومنذ القرن الثامن عشر ، ربما لم يرج قط من
الكاتب بقدر ما يرجي منه اليوم .

وليس لدينا شيء نقوله لهم . فهم يتمنون — على الرغم منهم — إلى طبقة الاضطهاد .
وربما كانوا ضحايا ، وضحايا بريئة ، ولكنهم برغم ذلك طغاة أيضاً وآثمون . ونحل
مانستطيع أن نفعله أن نعكس في مرآتنا ضميرهم البائس ، وبذا نتعجل قليلاً تفكك
مبادئهم . وأماننا هذا الواجب المجهود من لومهم على أخطائهم حين نصير لعنات . وقد
عرفنا القلق البرجوازي ، لأننا نحن برجوازيون ، وقد حملنا نفساً ممزقة ، ولكن مادامت
خاصة الشعور البائس هي إرادة التخلص من حالة البؤس ، فلن نستطيع أن نضل هادئين
في قلب طبقتنا ، وبما أنه لم يعد ممكناً لنا أن نخرج بخفة من جناح ، بانحاذنا مظاهر
الاستقرارية الطفيلية ، إذن ، علينا أن نكون حفاري لحودها ، حتى لو استهدفنا لخطر
دفن أنفسنا معها .

ونحن بسبيل التوجه إلى طبقة العمال التي يمكن أن تولّد اليوم للكاتب جمهوره الثائر ،
على نحو ما فعلت برجوازية عام ١٧٨٠ . وهي — بعدئذ — جمهور إمكاني ، ولكنه مائل
مثولاً غريباً . فعام ١٩٤٧ ذو ثقافة اجتماعية ومهنية ، ويقرأ صحف الفنون والصناعة
والصحف الثقافية والسياسية ، وقد صار على وعي نفسه وبوصفه في العالم ، ويمكن

أن يعلمنا كثيراً مما لديه ، وقد عاش كل مغامرات عصرنا في موسكو وبودابست وميونخ وميلريد وستالينجراد ، وفي حركة المقاومين ؛ وفي اللحظة التي فيها نكتشف — في فن الكتابة — الحرية بمظهرها من سلبية ومن تجاوز خالق . يبحث هو عن تحرير نفسه . وفي نفس الوقت ، عن تحرير كل الناس من الاضطهاد تحريراً أبدياً . ولأنه مضطهد ، فإن الأدب — بوصفه سلبية — يستطيع أن يعكس له موضوع غضبه في الصور الأدبية ؛ ولأنه منتج وتأثر ، فهو أصلح موضوع لأدب العمل . ويربطنا به واجب الجدل والبناء . وينادى بحق صنع التاريخ في اللحظة التي نكتشف فيها إحساسنا التاريخي . ثم لم نألف — بعد لهجته وكذلك لم يألف هو لهجتنا ولكننا نعرف سلفاً وسائل الوصول إليه : نعلمنا — كما سبق ذلك فيما بعد — أن نستحوذ على «أوساط الناس» ، وليس هذا صعباً كل الصعوبة . ونعرف كذلك أن العامل بجادل ، في روسيا ، مع الكاتب نفسه ، وأن هناك بين الجمهور والمؤلف ظهرت علاقة جديدة ليست بالتوقع السلبي الأنثوي ، وليست بنقد الكاتب المتخصص لا أعتمد في (رسالة «طبقة العمال» ، ولا في أنها تتمتع بفضل على غيرها في حالتها ، فهي مؤلفة من رجال عادلين وجائرين ، ويمكن أن يضلوا ، وغالباً ما يجذبون . ولكن لا يصح أن نردد في القول بأن مصر الأدب مرتبط بمصير الطبقة العاملة

وللأسف ، يفضلنا في بلدنا ستار حديدي من هؤلاء الناس الذين يجب أن نتحدث إليهم : فلن يسمعوا كلمة مما نقوله لهم . فأكثريه طبقة متسرلة بشعار من حزبها الوحيد ، ومحاصرة بدعاية تعزها ، فهي لذلك تؤلف جماعة مغلقة لا أبواب لها ولا نوافذ . وليس لها إلا مدخل واحد ضيق جداً هو الحزب الشيوعي . فهل من المرغوب فيه أن يلتزم به الكاتب ؟ ولو أنه فعل عن ذلك اقتناع وطني ، ثم عن ضجر من الأدب لكان خسراً . فقد اختار . ولكن هل يمكن أن يصير شيوعياً ويظل كاتباً ؟

ينظم الحزب الشيوعي سياسته على نمط سياسة روسيا ، لأن في تلك البلاد وحدها يصادف المسء الصورة التقريرية لنظام اشتراكي . ولكن إذا كان حقاً أن روسيا بدأت الثورة الاجتماعية ، فمن الحق كذلك أنها لم تتمها . فتأخر صناعتها ، ونقص الهيئات المشرفة على تنظيمها ، وقلة ثقافة سواد الشعب بها ، منعها من أن تحقق وحدها الاشتراكية ، بل منعها من فرضها الاشتراكية على بلاد أخرى .

بحكم عدوى المثال . ولو كانت الحركة الثورية التي بدأت في موسكو قد استطاعت من أراض جديدة . وبما أنها المحصنة في حدود روسيا السوفيتية ، فقد جددت في وطنية دفاعية محافظة ، إذ كان عليها أن تحتفظ بالنتائج التي حصلت عليها مهما يكن الثمن . وفي اللحظة التي صارت فيها روسيا « مكة » الطبقات العاملة ، شهدت روسيا بأنه احتمال عليها تحمل تبعه رسالتها التاريخية أو جحودها ، فكان عليها أن تنطوي على نفسها وأن تجتهد في خلق هيئة كافية للإشراف على نظمها ، وأن تستدرك تأخرها الصناعي ، وأن تدوم ، بواسطة نظام أسنيدى أدى اتخذ شكل ثورة معوقة : وبما أن الأحزاب الأوروبية — التي تنتمي إليها والتي كانت تمهد لسيطرة الطبقة العاملة — لم تكن في أى مكان ، من القوة بحيث تنتقل إلى الهجوم ، فقد كان على روسيا أن تستخدمها حصوناً أمامية للدفاع عنها . ولكن بما أن هذه الأحزاب لم تكن تستطيع أن تخدمها لدى الجاهل إلا بالقيام بسياسة ثورية ، وبما أن روسيا لم تفقد قط الأمل في أن تكون على رأس طبقة العمال الأوروبية متى بدأت الظروف يوماً ما أكثر ملاءمة ، فقد تركت لهم علمهم الأحمر وعقيدتهم . وهكذا انخرقت قوى الثورة العالمية ، كى تقوم بخدمة التدعيم لثورة معطلة . هذا إلى أن علينا أن نعترف بأن الحزب الشيوعى — مادام قد اعتقد عن طيب نية أن في إمكانه ، ولز بعد أمد طويل ، أن يظفر بالسلطة بأشهر العصيان ، ومادام يعمل لحسابه على إضعاف البرجوازية ، وتكوين نواة الحزب الاشتراكي — قد مارس ، على النظم الرأسمالية وأوضاعها ، نوعاً من النقد السلبي الذى يحتفظ بمظاهر الحرية . وقبل عام ١٩٣٩ كان كل شئ في خلمته ، من منشورات ورسائل هجاء ، وقصص سوداء ، وأعمال عنف سيديالية ، وهى شواهد كثيرة واضحة على طرقتنا الاستعمارية . ومنذ عام ١٩٤٤ أصبح كل شئ خطيراً ، وأصبح الموقف بسيطاً بانزلاق أوروبا في هوة المزيمة . فلم يبق قائماً سوى سلطتين : روسيا والولايات المتحدة ، وكلتاها مخيفة للأخرى . ومن الخوف يتولد الغضب ، كما هو معروف ؛ وعن الغضب تنتج الضربات . وحيث إن روسيا هى الأقل قوة ، فهى حديثة عهد بالخروج من حرب ظلت تخشاها منذ عشرين عاماً ، لذلك لا يزال يلزمها التمهّل ، وأن تستأنف من جديد سباقها إلى التسليح ، وأن تشدد دكتاتوريتها في الداخل ، وأن تستوثق في الخارج من حلفائها وأتباعها وأوضاعها .

ونحولت الخطط الثورية إلى خطط سياسية . وكان يجب عليها أن تدخل أوروبا في مغامراتها . إذن ، عليها تهدئة البرجوازية ، وإنامتها بالخرافات ، ومنعها أن يرى بها الذعر في الحزب الأنجلوساكسوني . وقد مضى الزمن الذي كانت صحيفة «الإسانية» (١) يمكنها فيه أن تكتب : « يجب أن يفزع كل برجوازي حين يلتقي بعامل » . لم يكن الشيوعيون في أوروبا يوماً ما أقوى مما كانوا في ذلك الوقت ، على أن فرص الثورة في الوقت لم تكن قط أقل احتمالاً . ولو كان الحزب قد فكر في بعض الأماكن في الاستيلاء على السلطة بالقوة ، لقضى على محاولته في مهدها ، إذ أن لدى الأنجلو ساكسونيين مائة وسيلة للقضاء عليها ، حتى دون لجوء منهم إلى السلاح ، ولم يكن السوفيتيون لينظروا إلى تلك المحاولة بعين الرضا . لأنه لو نجح هذا التمرد في مكان ما بالصدفة لكان قد أفضى به المكان دون أن ينتشر . وأخيراً لو انتشر هذا العصيان بالعدوى بمعجزة من المعجزات ، لكان فرصة لقيام حرب ثالثة عالمية . إذن ، لم يعد تملك طبقة العمال للسلطة هو الذي يهدد له الشيوعيون في أوطانهم ، بل كانوا يمهلون للحرب ، وللحرب وحدها فإذا انتصرت روسيا لسيطرت نظامها على أوروبا ، فتسقط الأمم كالثر الناضج ، ولو هزمت لانتهى أمرها وأمر الأحزاب الشيوعية . فكانت سياسة الحزب الشيوعي هي طمأننة البرجوازية دون فقد ثقة الجماهير ، والسماح لتلك البرجوازية بالحكم مع الاحتفاظ بمظهر الصولة للهجوم ، وشغل المناصب المقروضة دون تورط في مفاصلها . ما بين عام ١٩٣٩ وعام ١٩٤٠ كنا شهداء وضحايا لبلى الحرب المتعفن ، وما نحن أولاء الآن نشهد البلى والمتعفن لموقف ثوري .

ولو سأل سائل الآن عما إذا كان على الكاتب أن يتقرب بمخدراته إلى الحزب الشيوعي كي يتوصل إلى الجماهير ، فإني أجيب : كلا ؛ فسياسة ستالين الشيوعية ثنائية والممارسة الشريفة لمهنة الأدب . فالحزب الذي يشرع في الثورة يجب ألا يكون لديه ما يفقده ، في حين لدى الحزب الشيوعي شيء يجب أن يفقده وشيء آخر يجب أن يراه ؛ وبما أن غايته المباشرة لا يمكن أن تكون — بعد — هي تثبيت دكتاتورية طبقة العمال بالقوة ، ولكن هي حياة روسيا في الخطر ، لذلك يظهر لنا اليوم في مظهر غامض

فبينما هو تقدي وثورى في قضيته وفي غاياته المصرح بها ، إذ هو يحافظ في وسائله ، يقتبس — حتى قبل أن يظهر بالسلطة — أسلوب تفكير أولئك الذين وصلوا إلى السلطة منذ زمن طويل ، ويقتبس حججهم ومكائدهم حين يشعرون أن السلطة تفلت منهم ، ويريدون أن يثبتوا فيها : وهناك وجه شبه — ليس هو الموهبة — بين « جوزيف (١) دى ميستر » والسيد جارودواى (٢) . وبصفة أعم ، حسينا نقليب صفحات مكتوب شيوعى ، لفتح منه ، بالصدفة ، مائة وسيلة من الوسائل المحافظة ، فهم يكرهون الناس — على الاعتقاد — بالتكرار والتخويف والوعيد المقنع ، وبالقوة المسهنة بكل إثبات ، وبإشارات ملغزة إلى براهين لا يدلون بها ، ظاهرين بمظهر المقنع اقتناعاً بلغ من الكمال والحلال درجة ارتفع بها فجاءة عن كل جدال ، فهو اقتناع يسحر ، وينبى إلى أن يصير معدياً . وهم لا يجيئون الخصم أبداً ، ولكنهم هونون من قدره : فهو من رجال الشرطة ، أو من المخبرات أو قاضى . أما الحجج فلا يدلون بها أبداً ، لأنها مرجعة ، وتدين كثرة غالبية من الناس . فإذا ألححت عليهم لمعرفة أجابوك بأن تقف عند هذا الحد ، وأن تعتقد في الإتهام بمجرد القول به ، قائلين : « لا تكررنا على إظهار البراهين ، لتلا تنضج بنارها » . وبالاختصار : يسلك المفكر الشيوعى مسلك هيئة أركان الحرب التى أدانت « دريفوس » (٣) بناء على مستندات سرية . وطبعاً يعود

(١) و (٢) واضح أن السيد جارودواى M. Garauday من كتاب الشيوعية المعاصرين ، أما جوزيف دى ميستر Joseph de Maistre (١٧٥٣ — ١٨٢١) فهو فيلسوف وكاتب أخلاق مسيحي اشتهر باتجاهه المحافظ الجامد في عاقبته . في عام ١٧٩٣ رفض أن يقسم بين الولاء للجمهورية الفرنسية وهرب إلى سويسرا . وقد دافع عن الكاثوليكية ضد الفلسفة ، وكان يمارس تقديم العلوم الطبيعية ، كما دافع عن الملكية المطلقة إلى يجب أن تطاع وليس عليها واجب سوى الخضوع لسلطان الكنيسة ، ويرى عصبة البابا . ومن طرف آخر جموده في عاقبته رسالة منه تتضمن تحذيراً لابنته من أن تكون متعلمة ماهرة في شيء ما ، يقول لها فيها : « ذات الدلال الزواج أيسر لها من المالة ، لأنه لكي يتزوج المرء مالة يجب أن يكون لا كبرياء عنده ، وهذا أمر نادر جداً ، في حين أنه لكي يتزوج ذات دلال يجب أن يكون مجنوناً ، وهذا أمر مألوف جداً . »

(٣) إشارة إلى قضية دريفوس L'affaire Dreyfus ، وهى قصة ضابط يهودى في الجيش الفرنسى اسمه « دريفوس » ، أتهم ظملاً عام ١٨٩٤ بإنشاء أسرار حرية فرنسية الجيش الألمان . وكانت القضية كلها ملفقة ، قام بتطبيقها الرجيميون ، ولم يكن للإتهام أى أساس ، ومع ذلك جردته المحكمة العسكرية من —

هذا المفكر إلى مانوية (١) الرجعيين ، ولكن بتقسيمه العالم على حسب مبادئ أخرى . فالذى يتبع « تروتزكى » فى نظر واحد من أتباع ستالين شييه باليهودى فى نظر « مورا » (٢) فى تقمصه للشر ، فما يصدر عنه هو بالضرورة سبى ، ومن جهة أخرى تستخدم حيازة بعض الألقاب لتبرير الحالة . قارن هذه الحملة من كلام « جوزيف دى ميستر » « المرأة المتزوجة عفة بالضرورة » ، بهذه الحملة لمراسل جريدة « العمل » (٣) : « الشيوعى هو دائماً بطل عصرنا » . وليكن فى الحزب الشيوعى أبطال ، وأنا أول من يعترف بذلك ؛ ولكن ماذا ؟ ألا يوجد شئ من الضعف لدى المرأة المتزوجة ؟ ؟ كلا ؛ مادامت قد تزوجت أمام الله ؛ أو يكفى الدخول فى الحزب لكى يصير المرء بطلاً ؟ « نعم ؛ لأن الحزب الشيوعى هو حزب الأبطال » . وما الحال لو ذكروا لك اسم شيوعى ضعف أحياناً ؟ (ذلك أنه لن يكون شيوعىاً « حقاً ») !!

كان على المرء فى القرن التاسع عشر أن يقدم كثيراً من أنواع الضمان ، وأن يحيا حياة القلوة ، كى يتطهر من خطيئة الكتابة فى نظر البرجوازيين ؛ لأن الأدب فى

« رتبته وحكمت عليه بالنفى طول الحياة ، دون أن تقدم أسانيد الاتهام إلى التهم ولا إلى دفاعه . وكان الاستهتار الذى ساد المحاكمة سبباً فى موجة تحط فى فرنسا تحول إلى صراع بين مسكرين : التقضى والرجعى ، ولم تلبث موجة السخط أن عمت أوروبا ثم العالم حل أثر اهتمام الصحافة الفرنسية بها أولاً . وفيها نشر إميل زولا مقالته الشهيرة : « إني أتهم » ؛ دفاعاً عن ديفوس ، وكانت المقالة هجومياً عنيفاً على الحزب الحاكم فى فرنسا وعلى قوى الرجعية معاً . وقدم إميل زولا للمحاكمة ، ولكن محاكمته أثبتت زيف القضية . وعلى الأثر استلحق ديفوس من منفاه ، وأعيدت محاكمته ، واضطر رئيس الجمهورية الفرنسية أن يصدر عفواً شاملاً عنه . وقد وصف زولا القضية فى قصة له عنوانها : « الحقيقة » ، كما تحدث عنها أناطول فرانس ، ومارسيل بروست فى المجلدات الأولى من قصصه التى عنوانها : « البحث عن الزمن المفقود » ، وآخرون من كبار الكتاب يطول المقال بذكرهم .

(١) أى يرجع العالم إلى الخير الخفض المتمثل فى أتباعه ، أو الشر الخفض ، ولكن ذلك عند المانويين يرجع إلى صراع إله الخير مع إله الشر .

(٢) Charles Maurras (١٨٦٨ - ١٩٥٢) شاعر وناقد فى صدر حياته ، ثم سياسى رجعى متصعب فيما بعد ، من أنصار الملكية وخاصة بعد قضية ديفوس ، قبض عليه عام ١٩٤٤ ، وحكم عليه بالأشغال فى السجن مدى الحياة عام ١٩٤٥ ، وأطلق سراحه لأسباب صحية قبيل موته بقليل .

(٣) L'Action Française جريدة فرنسية أسست عام ١٨٩٩ ، وكان من كتابها شارل مورا السابق الذكر ، وظلت حتى عام ١٩٤٤ ، وفى أواخر أعدادها كانت تناصر بيطان فى قبوله الحكم أيام الاحتلال .

جزوه زندقه . ولم يتغير الموقف الآن إلا في أن الشيوعيين — أي أصحاب الكفائيات الممثلين لطبقة العمال — هم الذين يعلنون الكاتب ظنيماً . والمفكر الشيوعي ، حتى لو كان غير ملوم في عاداته وتقاليده ، يحمل في نفسه هذه الخطيئة الأصلية : أنه دخل الحزب « عن حرية » ؛ وأن الذي قاده إلى اتخاذ هذا القرار هو قراءته الواعية لكتاب « رأس المال » وفحصه الموقف التاريخي فحصى الناقد ، وإحساسه الحاد بالعدالة ، وكرمه ، وتلوفه للتضامن : وكل هذا دليل على استقلال ذى رائحة كريهة . فقد دخل الحزب باختياره الحر ، إذن يمكن أن يخرج [١٩] منه . وقد دخله بسبب نقده لسياسة الطبقة التي نشأ فيها ، إذن يمكنه أن ينقد سياسة الممثلين للطبقة التي اختارها . وهكذا ، في نفس العمل الذي أفتتح به حياة جديدة ، توجد لعنة يرزح تحت عبثها طول حياته . ومنذ اللحظة التي دان فيها بهذا الحزب ، بدأت ، بالنسبة له ، دعوى طويلة ، بتلك التي وصفها لنا « كافكا » حيث القضاة مجهولون ، والملفات سرية ، وحيث الأحكام الفاصلة وحدها هي أحكام الإدانة . وليس المقصد أن موجهي التهمة إليه — غير المرتين — يقومون بما تقوم به العدالة ، عادة ، من إقامة الدليل على جرمه ، بل عليه هو أن يبرهن على برائته . وبما أن كل ما يكتبه يمكن أن يحسب ضده ، كما يعلم هو هذا فلكل كتاب من كتبه ذلك الطابع الغامض من كونه نداءً عاماً باسم الحزب الشيوعي ، وفي الوقت نفسه دفاعاً سريعاً عن قضيته الخاصة . فكل نمايلو — في الخارج لدى القراء — سلسلة توكيدات فاصلة ، يظهر — في داخل الحزب ، وفي أعين القضاة — محاولة هيئة خرقاء للتبرير الذاتي (١) . وحين يظهر أمامنا ألمع وأكثر نفوذاً ، ربما يكون آنذاك هو الأعظم إنمّا . وأحياناً يبدو لنا — وقد يعتقد هو أيضاً — أنه ارتقى في سلم درجات الحزب ، فأصبح الناطق بلسانه ، ولكن هذه محنة أو خدعة : إذ أن هذه الدرجات مزورة ، فبينما يعتقد أنه في الأعلى إذا به باق على الأرض . وقرأت مرة ما كتبه ، فلن تستطيع أبداً أن تفصل في أهميتها الحقيقية : فحين كان « نزان » مكلفاً بالتعليق على السياسة الخارجية في « جريدة المساء » (٢) ، فحاول جاهداً — عن طيبة — يبرهن على أن فرصتنا الوحيدة للنجاة كانت تنحصر في عقد معاهدة فرنسية — روسية ،

L'auto-Justification (١)

Ce Soir (٢)

كان قضائه السريون على علم سابق بمحادثات « ريندروب » مع « مولوتوف » . فإذا فكر في خلوصه من تبعة القضية بطاعته طاعة الحيفة فهو مغدوع . فطوب منه أن يكون ذا تفكير لاذع وصفاء ذهن وإبتكار . ولكن في نفس الوقت الذى يطالب فيه بهذه الفضائل ، هو معتدى عليه بها ، لأنها في نفسها ميول نحو الحرية ، فكيف يقوم بنصيبه من التفكير الناقد ؟ وهكذا تكون الخطيئة فيه مثل الدود في الفاكهة . ولا يستطيع أن يعجب قراءه ، ولا قضائه ، ولا نفسه . فإس هو في نظر جميع الناس ، بل وفي نظر نفسه ، إلا ذاتية آتمة تشوه المعرفة حين تمكسها في مياهها العكرة . ولكن هذا التشويه يمكن استخدامه . فإنا أن القراء لا يميزون ماهو صادر عن المؤلف مما عليه عليه والتقدم التاريخي ، فسيكون من الممكن دائماً مناقضته . ومفهوم أنه يدنس يديه في عمله ، وما أن رسالته هي التعبير عن سياسة الحزب الشيوعى يوماً بيوم ، فإن مقالاته تظل كذلك ، في حين تغيرت تلك السياسة منذ وقت طويل ، وإلى هذه المقالات يرجع خصوصاً مذهب ستالين السيامى ، حين يريدون أن يظهرُوا مواطن التناقض وسرعة التحول فيها ، وبذا لا يكون الكاتب موضع الظن الآثم وكفى ، بل يتحمل كل أخطاء الماضي ، إذ يظل اسمه مرتبطاً بكل أخطاء الحزب ، ويكون كبش القداء لكل أنواع التطهير السياسية .

وعلى الرغم من ذلك ليس محالاً عليه أن يقاوم طويلاً ، إذا عرف كيف يقبض بزمام صفاته الخلقية ، ويجتنب إليه الزمام كلما استهدفت تلك الصفات لخطر الذهاب به إلى بعيد . وعليه ، مع ذلك ، ألا يلجأ إلى الإصفاة ، فالأسفافة ذات خطر كخطر الإرادة الحرة ، ويعرف كيف يغمض عينيه ، ويرى مالا تصح رؤيته ، وليس نسياناً كافياً مارأى ، فلا يكتب عنه أبداً ، في حين يظل مستحضراً له استحضاراً كافياً ليستطيع تجنب رؤيته مستقبلاً ، وليذهب في نقده بعيداً ليحدد النقطة التى يناسبه أن يقف بنقده عندها ، أى ليتجاوز هذه النقطة ليستطيع ، مستقبلاً ، أن يتجنب فتنة تجاوزها ، ولكن ليعرف كيف يتخلى عن النقد الموجه إلى المستقبل ، وأن يضعه بين قوسين (١) ، وأن يعد نتائج غير ذات قيمة ، وبالجملة : عليه أن يعد دائماً أن الفكر قد انتهى ، وأنه محصور في كل مكان بحلود بحرية ، وبضباب ، مثل

(١) لهذا التعبير الغلقى ، انظر هامش ص ١٢٦ .

هؤلاء البدائين الذين يستطيعون أن يحسبوا حتى عشرين ، محرومين حرماناً لا يفهم سره من الذهاب في العد إلى أبعد من ذلك : وهذا الضباب المصطنع — الذى يظل دائماً على استعداد لأن ينشره بين نفسه وبين المسائل الواضحة الوعرة المسلك — نسميه نحن بكل بساطة : سوء التية . وليس هذا — بعد — بكاف : فليجنب الإفراط في الحديث عن العقائد ، فإنه لا يجعل عرضها بجلاء في وضع التور : فكتب ماركس مثل تورا الكاثوليكيين خطرة على من يتعرض لها بدون مرشد موجه للضمير . وفي كل خلية واحد من هؤلاء المرشدين يجب أن يفانحه فيما يعرض له من شكوك ووساوس . وعليه كذلك ألا يعرض ، في القصص أو على المسرح ، كثير من شخصيات الشيوعيين فلو كانوا ذوى نقائص لتعرضوا لخطر ألا يروقوا ، وهم مثار ضيق إذا كانوا كاملين . ولا ترجو سياسة « ستالين » أبداً أن ترى صورتها من جديد في الأدب ، لأنها تعلم أن الصورة هي سلفاً مجادلة . وسبيل الخلاص من ذلك هي وصف « البطل الدائم » وضماً جانبياً حائلاً ، باظهاره في آخر القصة لاستخلاص مغزاها ، أو بالإيحاء بحضوره في كل موضع منها ، ولكن بدون أن يظهر ، كما فعل — من قبل — « ألفونس دوديه » بفتاة الأول (١) . وتجنب الإهابة بالثورة الفرنسية وذكرها ، هذا بمثابة حدث تاريخي . ولم تكن طبقة العمال في أوروبا أحسن حظاً من البرجوازية في التحكم في مصيرها : إذ يكتب التاريخ في مكان آخر . ويجب صرفه قليلاً قليلاً عما تعود من أحلام قديمة ، ليستبدل في رفق بتفكيره في التردد تفكيره في الحرب . فإذا امثل الكاتب لسكل هذه الوضايا ، فهو على ذلك غير محبوب . فهو فم مستهلك غير مفيد ، ولا يشتغل يديه ، ويعلم هو هذا ، ويكابد منه مركب نقص ، حتى يكاد يعتريه العار من مهنته ويبدى من الحساسية في انحنائه أمام العمال بقدر ما كان يبلى « جول لومير » — حوالى عام ١٩٠٠ — بانحنائه أمام القواد .

(١) *L'Arlesienne* أو فتاة الأول ، والأول *Arles* تقع على مصب نهر الرون وفتاة الأول في فرنسا ، وفتاة الأول عنوان مسرحية لألفونس دوديه (١٨٤٠ — ١٨٩٧) وقد استخرجها مؤلفها عام ١٨٧٢ من حكاية من حكاياته الأخرى التي عنوانها : « رسائل من طاسوتى » . وفي المسرحية أن « فريديرى » يحب فتاة الأول — ولكنها لا تظهر أبداً على المسرح — ويطلبها الزواج ، ولكن سائلاً قليل بين إنها عليله ، فيأس فريديرى ، ويرفض في قسوة حب « فيفيت » له ، ويعيش وسط الحقول . وتحاول أمه أن تترغيبه بإهداء الفتاة السابقة عنها ، ولكنه نمرعان ما تراجع نفسه على حديث أمه ، ويعزم الزواج من فيفيت . وبعد قليل تستيقظ غيرته القديمة من المائس ، ويريد أن يبارزه ، فتحالف فيفيت لئنه ، ولكنه يقع فريسة لقطعة حبه القديم فيتحمر .

وفي هذا الوقت جف الماركسي على ساقه دون أن يمس . فحين أعوزه اختلاف وجهات النظر في داخله ، هبط عن مكانته ليتحول إلى جبرية حماقة . لقد قال مرة « ماركس » و « إنجلز » و « لينين » إن شرح الشيء بأسبابه يجب أن يخلى مكانه للتقدم الديالكتيكي ، ولكن الديالكتيكية ليست طبيعة كى توضع في صيغ متحجرة ، مثل صيغ كتب التعليم المسيحي . وهم يذيعون في كل مكان نزعة (١) وضعية بدائية ، ويفهمون التاريخ على أنه وضع سلسلة سببية متوالية الحلقات بعضها بجانب بعض ؛ وقبل الحرب ، اضطّر آخر مفكر من كبار المفكرين الشيوعيين في فرنسا ، وهو « بوليتزر » Politzer ، إلى أن يلقن أن « المنح يفرز الفكرة » كما تفرز غدة من غدد الجسم الكبيرة الداخلية « هرموناتها » ، واليوم حين يريد المفكر الشيوعي تفسير التاريخ أو أنواع السلوك الإنساني ، يستعير من مذهب الفكر البرجوازي علم نفس يقول بحتمية الظواهر النفسية ومؤسس على قانون المنفعة والآلية (٢) .

ولكن ثم ما هو شر من هذا : فنزعة المحافظة لدى الحزب الشيوعي مصحوبة اليوم بنزعة انهازية لها . فليس القصد حماية روسيا فجسب ، بل ومراعاة جانب البرجوازية . وإن يتحدثون بلغتها في الأسرة والوطن والدين والخلق ؛ وبما أنهم لم يتخلوا كذلك عن إنها كلها ، فهم يحاولون ضربها في ميدانها الخاص بها ، وذلك بالزيادة في مبادئها . ونتيجة هذه الخطة هي الجمع بين زرعين محافظتين تناقض كلتاها الأخرى : النزعة المدرسية المادية والنزعة الخلقية المسيحية . حقاً ليس من الصعب — مادام المرء بعيد عن المنطق — أن ينتقل من إحداها إلى الأخرى ، لأن كل واحدة منهما تفرض مسلماً عاطفياً واحداً : فالقصد والانتهاز على أوضاع مهددة ، ورفض النقاش ، وإخفاء الدعر وراء الغضب . ولكن ، إذا راعينا الدقة ، فعلى المفكر ، من حيث هو مفكر ، أن يستعمل كذلك المنطق . وإذن يطلب منه أن يستر أنواع التناقض بأساليب الشعوذة ؛ وعليه أن يبذل جهده في التوفيق بين ما لا سبيل إلى التوفيق إليه من الأشياء ، وأن يجمع بالقوة بين أفكار يدفع بعضها بعضاً ، وأن يخفي

(١) Scientisme primaire المؤلف بهذه التسمية أن يعيب الديالكتيكية المادية التي تقس كل شيء تجريبياً عن طريق العلم ، وترجع إليه كل تقدم اجتماعي وتاريخي وخلق ، وتلقى العقل إلا في وظيفته الوضعية التجريبية ، وتجعل البنية العليا مجرد انعكاس البنية الدنيا في المجتمع ، راجع لهذه الديالكتيكية من وجهة النقد الأدبي ونقد المؤلف لها كتابي : النقد الأدبي الحديث .
(٢) انظر المرجع المشار إليه في الحاشي السابق .

مواضع الحام بينها بطبقات براقه من أسلوب جميل ؛ دون أن يتحدث عن هذا الواجب الذى تقع عليه التبعية فيه منذ قليل : وهو سرقة تاريخ فرنسا من البرجوازية ، واستلحاق « فريه (١) الكبير » و « بارا الصغير » (٢) و « سان فسان دى بول » (٣) و « ديكرات » مساكين أولئك المفكرون من الشيوعيين ، قد هربوا من المذهب الفكرى لطبقتهم التى نشأوا فيها ، ليجدوه فى طبقتهم التى اختاروها . وفى هذه المرة انتهى عهد الهزل ، فبالعمل والأسرة والوطن يجب أن يتغنوا . وإخال أن الأجدر بهم غالباً أن يشبهوا النشء ، ولكنهم فى سلاسل القيد : فهم قد تركوا لينبجوا على الأشباح أو على بعض الكتاب الذين ظلوا أحراراً لا يمثلون شيئاً .

سيدكرون لى أسماء مؤلفين كبار . هذا جق . وأعترف أنه كان لديهم بعض الموهبة . ولكن أمن الصدفة أنه لم يعد لديهم شئ منها ؟ وقد بينت فيما سبق أن العمل الفنى — الذى هو غاية مطلقة — كان يتعارض مع النفعية البرجوازية . أيقظون أنه يمكن أن يتوافق مع النفعية الشيوعية ؟ فى حزب ثورى حقاً يجد العمل الأدبى البيئة المواتية لإزدهاره ، لأن تحرير الإنسان ، وسيطرة المجتمع الذى لا طبقات فيه ، كلاهما — مثل العمل الفنى — غاية مطلقة ومطالب غير مشروطة يستطيع العمل الفنى أن يعكسها فى مقاصده ، ولكن الحزب الشيوعى دخل اليوم فى دائرة الوسائل الجهنمية ، فعليه أن يستحوذ ويحافظ على أوضاعه فى مفاتيح ، أى وسائل للحصول على وسائل . عندما تنأى الغايات ، وتغور الوسائل على مدى النظر كأنها الصراير ، يصير العمل الفنى وسيلة بدوره ، ويدخل فى القيد ، وتصبح غاياته ومبادئه خارجية بالنسبة له ، فهو محكوم عليه من الخارج ، فلا يتطلب — بعد — شيئاً ، ويأخذ بخناق المرء أو بأحشائه ، ويحفظ الكاتب بمظهر الموهبة ، أى فن العثور على كلمات براقه ، ولكن فى داخلها شئ ميت ، فقد تحول الأدب إلى دعاية [٢٠] وعلى الرغم من هذا .

(١) Grand Ferré نلاح من قرية ريفكور من إقليم « واز » بفرنسا ، مات عام ١٣٥٨ هـ واشتهر بشجاعته الخارقة فى الحرب ضد التجار ، وقد ظهرت شجاعته على الأخص فى الدفاع عن قصر لوجوى حيث أقيم له تمثال .

(٢) Bara (Joseph) (١٧٧٩ — ١٧٩٣) طفل فرنسى اشتهر بطولته ، سادى سلاح الفرسان الجمهورى بقيادة الجنرال ديمار ، قبض عليه فى كين ، فسقط تحتل برصاص المكين .

(٣) Saint Vincent de Paul (١٥٨١ — ١٦٦١) قسيس وقديس فرنسى مشهور بكرمه ومشروعاته الخيرية النبيلة والإنجيلية .

فلن السيد « جاردوى » الداعية الشيوعى ، هو الذى يهمنى بآنى لحاد . وأستطيع أن أرد إليه شتيمة ، ولكنى أفضل الاعتراف بآنى آثم : إذ لو كان لى فى الأمر سلطان ، لفصلت أن أحفن الأدب ييدى أنا على أن أجعله يخدم الغايات التى يستخدمه فيها ولكن ماذا ؟ فاللحادون قوم شرفاء ، تقاييون قطعاً ، وربما هم شيوعيون . وأفضل أن أكون لحاداً على أن أكون خادماً .

وما دعنا لا نزال أحرارا ، فلن نسعى إلى الانضمام لكلاى الحراسة فى الحزب الشيوعى ، فليس الأمر إلينا فى أن نكون ذوى موهبة « ولكن بما أنا اخترنا مهنة الكتابة ، فكل منا مسئول عن الأدب ، والأمر إلينا فى أن يردى أولاً يردى فى هوة الاستلاب . وأحياناً زعمون أن كتبنا تعكس صنوف تردد البرجوازية الصغيرة التى لم تفصل فى أمر اختيارها لطبقة العمال أو الرأسمالية . وهذا خطأ : فقد حددنا اختيارنا . وعلى هذا يجهيونا بأن اختيارها مجرد ، وغير ذى أثر ، وأنه تلاعب فكرى ، إذ لم يقرن بانضمامنا إلى مذهب ثورى : ولا أنكر هذا ، ولكن ليس خطأنا أن الحزب الشيوعى لم يعد حزباً ثورياً . حقاً قلما يستطيع المرء — اليوم وفى فرنسا — أن يتوصل إلى الطبقات العامة إلا من خلاله ، ولكن لا يطابق المرء بين دعوى نفسه ودعوى هذا الحزب إلا إذا محافكه . وحتى لو استعطينا فى ظروف جد محددة ، بوصفنا مواطنين ، أن ندمم سياسته ياصواتنا ، فليس معنى ذلك أن نجعله يستعيد أقدامنا .

وإذا كانت حلود الاختيار محصورة بين البرجوازية والحزب الشيوعى ، فالاختيار إذن ، محال . لأنه ليس لنا الحق فى أن نكتب من أجل طبقة الاضطهاد وحدها ، ولأنى أن نتضامن مع حزب يطلب منا أن نصلى فى أعمالنا عن ضمير مدخول وسوء نية . وبقلر ما يركز الحزب الشيوعى — تركيزاً يكاد يكون على الرغم منه — مطالب طبقة مظلومة كلها ، تحمله حملاً لا يستطيع مقاومته — خشية أن تتجاوز تلك الطبقة « منحرفة نحو اليسار » — على المتناداة باتخاذ تدابير كانت تميل سياسة الحزب كلها إلى تجنبها ، مثل الصلح مع فيتنام ، وزيادة الأجور ، نكون فى هذه الحال معه ضد البرجوازية ، وبقلر ما يعترف بعض البرجوازيين ، عن إرادة نجرة . ، بأن التكبير يجب أن يكون سلبية حرة وبناء حراً فى وقت معاً ، نكون فى هذه الحالة مع هؤلاء البرجوازيين ضد

الحزب الشيوعي ؛ وبقليل ما يكون المذهب الفكري — الانتهازي المحافظ الجبري المصاحب باقة الحمود — في تضاد مع جوهر الأدب نفسه ، نكون ضد الحزب الشيوعي وضد البرجوازية في وقت معاً . ويدل هذا دلالة واضحة أننا نكتب ضد العالم أجمع ، وأن لنا قراء ولكن ليس لنا جمهور . فنحن برجوازيون في قطيعة من طبقتنا ، ولكننا باقون على تقاليدنا البرجوازية ، ومفصولون من العمال بالستار الشيوعي ، ومشخصون من قيود الوهم الأرستقراطي ، لذلك نظل معقلين في الهواء ، وإرادتنا الحيرة ليست في خدمة أحد ، بل ليست في خدمتنا نحن ، وقد دخلنا في عصر الجمهور الذي لا وجود له . وشر من ذلك أننا نكتب في وجهة مضادة للتيار ، وقد ساعد مؤلفو القرن الثامن عشر على صنع التاريخ ، لأن الصورة التاريخية المراتية من بعيد لتلك الآونة إنما كانت هي الثورة ، وكان في استطاعة الكاتب ومن واجبه أن ينتظم في جانب الثورة متى قام الدليل على أنه لا وسيلة سواها لقمع الظلم . ولكن لا يستطيع كاتب ، اليوم بأية حال ، أن يستصوب حرباً ، لأن البنية الاجتماعية للحرب هي الدكتاتورية ، ولأن نتائجها دائماً متوقعة ، ولأنها تتكلف من كل جانب أعظم كثيراً مما تنتج ، وأخيراً لأننا نستلب بها الأدب حين نسخره لحشو الرموس بحجج موهمة . وبما أن الصورة التاريخية التي نلمحها من بعيد هي الحرب ، وبما أنهم ينظروننا بالاختيار بين الكتلة الأنجلوساكسونية والكتلة السوفيتية ، في حين نأتي إعداد الحرب مع كل منهما على سواء ، فقد تردينا في خارج التاريخ ، وتتكلم في عراء قفر . ولم يبق لنا حتى الوهم في كسب قضيتنا بالاستئناف : إذن لن يكون بعد من استئناف ، ونعلم أن مصير أعمالنا الأدبية ، بعد موتنا ، لن يتوقف على موهبتنا ولا على جهودنا ، ولكن على نتائج الصراع المقبل : فعلى فرض الانتصار السوفيتي ، سنطوى في إغفال الصمت حتى نموت مرة أخرى ، وعلى فرض الانتصار الأمريكي ، سيوضح اختيارنا في قادم التاريخ الأدبي حيث لن يخرج أبداً .

والروية الواضحة للموقف الأشد ظلمة هي في نفسها عمل من أعمال التفاؤل : لأنها تتضمن في الحقيقة أن هذا الموقف قابل للتغيير فيه ، أي أننا لبنا تأهين فيه كما تبني في غابة جالسة ، على عكس ذلك ، نستطيع أن نرفع نفوسنا منه ولو بالفكر ، وأن نمسك به بحسب نظرنا ؛ وإذن تتجاوزته سلفاً ، ويتخذ قرارنا اتجاهه ، حتى لو كان :

هذا القرار يائساً . وفي اللحظة التي فيها قصدنا كل الكنائس وتحرمنا حقوقنا ، والتي فيها قد فقد فن الكتابة أثره الأخص به لاختناقه بالدعايات ، في هذه اللحظة يجب أن يبدأ الترامنا . وليس قصدنا أن نضيف به من جديد شيئاً إلى مطالب الأدب ؛ ولكن قصدنا ، في بساطة ، أن نخلصها كلها مجتمعة ، حتى بلون أمل ، ويكون ذلك بالأمور الآتية :

أولاً : إحصاء قرائنا بالإمكان ، أى صنوف الناس الاجتماعية التي لانقرؤنا ولكن يمكن أن تقرأنا . ولا أعتقد أننا ننفذ بأدبنا كثيراً بين مدرسى المدارس الابتدائية ، وهذه خسارة : فقد حدث ، من قبل ، أنهم استخدموا وسطاء بين الأدب والجمهور [٢١] واليوم كثير منهم قد اختاروا من قبل : فهم يشركون تلاميذهم معهم إما في مذهب الفكر المسيحي ، وإما في مذهب ستالين الفكري ، على حسب الحزب الذي انخلوه لهم حزباً . وآخرون منهم مترددون ، وهؤلاء هم الذين يجب أن نتوصل إليهم ، وطالما كتب عن البرجوازية الصغيرة المخلوعة دائماً ، السريعة ، بضلالها ، إلى إتباع دعاة الاضطراب من الفاشين . ولا أعتقد أن الكتاب قد كتبوا غالباً من أجلها [٢٢] سوى منشورات الدعاية . على أنه يمكن الوصول إليها من خلال بعض عناصرها . وهناك ، أخيراً من هم أبعد مثلاً ، ومن الصعب علينا تمييزهم ، وأصعب منه أن تؤثر فيهم ، وهم هذه الشراذم الشعبية التي لم تنضم إلى الشيوعية ، أو التي تنفصل عنها ، وتستهدف لخطر الوقوع في عدم الاكتراث ، استلاماً منها ، أو في سخط لاتتضح صورته . ولأشئ فيا عدا ذلك : فالفلاحون قلما يقرعون — على أنهم يقرعون أكثر قليلاً — كانوا عام ١٩١٤ — وأما طبقة العمال فهي خلف الرتاج . هذه هي معطيات المسألة ، وهي غير مشجعة ، ولكن يجب أن نروض عليها نفوسنا .

ثانياً : كيف نضم إلى جمهورنا الفعلي بعض هؤلاء القراء بالإمكان ؟ فالكتاب لا حياة فيه ، فهو يؤثر على من يفتحه ، ولكنه لا يحمل الناس على أن يفتحوه . ولا يمكن أن يكون المهبوط بمستوى الأدب — ليترل الكاتب إلى مستوى الشعب — موضع تساؤل منا ، وإلا كنا كمن يرمون بأنفسهم في الماء حين يخافون أن يبتلوا من المطر ، فثقل بالآدب في مفازة الدعاية ، عن يقين ، لتجنبه الاصطدام بصخرتها . إذن يجب اللجوء إلى وسائل جديدة : وهي موجودة سلفاً ، زنى التي ومنها الأمريكيون

باسم « أوساط الناس » ، وهى السبل الحقيقية التى لدينا لنحصل على الجمهور الإمكانى :
الصحيفة ، والمذيع ، ودار الخيالة . طبعاً علينا أن نكتب وساوسنا : فن المؤكد أن
الكتاب أنبل أشكال الأدب وأقدمها ؛ ومن المؤكد أن علينا دائماً أن نرجع إليه .
ولكن يوجد فن أدنى للمذيع ولشريط الخيالة والمقالات الرئيسية والاستطلاع الصحفى
ولسنا فى حاجة مطلقاً إلى المهبوط بمستوى الأدب فى سنيل شعبيته ، فدار الخيالة تتحدث
أصلاً إلى الجماهير ، وتحذشهم عن الجماهير ومصيرها ، والمذيع يفجأ الناس على
المائدة وفى أمرتهم ، فى اللحظة التى هم فيها أضعف مقاومة ، وفى حال الاستسلام
للخلوة استسلاماً يكاد يكون عضوياً ، والمذيع اليوم يستفيد من ذلك فى خداعهم ،
ولكن هذه هى اللحظات التى تمكن فيها الإهابة بحسن نيتهم ، فيها إذا كانوا لا يقومون -
بعد - بلورهم ، كما تفرضه عليهم شخصيتهم ، أو قد كفوا عن القيام به . ولنا فى
هذا الميدان قدم ، فعلينا أن نتعلم كيف نتحدث فى صور ، وكيف ننقل الأفكار من
كتبنا إلى هذه اللهجات الجديدة .

ولا أقصد مطلقاً أن ندع كتبنا ليحررها غيرنا ويعرضها على لوحة العرض فى
دار الخيالة أو فى إذاعات مذياع فرنسا ، بل يجب أن نكتب مباشرة ، لدار الخيالة ،
ولوجات الإذاعة . ومنشأ الصعوبات التى ذكرتها سابقاً أن المذيع ودار الخيالة
آلات : وبما أنها تستلزم رموس أموال كبيرة ، فمن الضروري أن تكون اليوم فى أيدي
الحكومة أو أيدي شركات مساهمة محافظة ، وإنما يتوجه هؤلاء إلى الكاتب عن سوء فهم
متبادل منه ومنهم : إذ يعتقد أنهم يطلبون منه عمله الذى لا يكثر ثوابه ، على حين
لا يريدون من ذلك سوى توقيعه ذى المادية لهم . وبما أنه يعوزه فى هذا الأمر الإحساس
العملى بأنهم لا يستطيعون حملة على بيع توقيعه لهم دون عمله ، فهم يحاولون - على
الأقل - أن يحصلوا منه على أن يرضى الناس ، وأن يضمن أرباحاً للمساهمين ، أو أن
يقنع الناس ويخدم مصالح الدولة . وفى الحالتين يبرهن له باحصاءات على أن الإنتاج
الغث يلقى من النجاح أكثر من الجيد ، وحين يحاط علماً بغثائه اللوق العام ، يرجى منه
أن يخضع لهذا اللوق . وعند ما يتم العمل الأدبى ، يريدون أن يستوثقوا أنه فى أدنى
الدرجات ، فيسلمونه إلى جماعة من التكرات ليقطعوا منه ما يتجاوز مستواهم . ولكن
هذه هى - على وجه الدقة - المسألة التى يجب أن يتوجه إليها كفاحتنا . فلا ينبغي أن

نهيض لكي تعجب الناس ، بل على النقيض من ذلك ، ينبغي أن نوحى إلى الجمهور بمطالبة الخاصة ، وأن نرفع به قليلا قليلا ، حتى تتكون لديه حاجة إلى القراءة . ويجب أن ندع في الظاهر ، لنصبح بحيث لا يستغنى عنا ، وأن نقوى مواقعنا — متى أمكن — بأنواع النجاح الميسورة ، وأن نستفيد ، بعد ذلك ، من اضطراب الخدمة بالمصالح الحكومية ، ومن نقص كفايات بعض المتتجين ، كي نرد هذه الأسلحة ضدهم .

وحينذاك سينطلق الكاتب في المجهول : لأنه سيتحدث في الظلام إلى قوم يجهلهم ، لم يتحدث إليهم أحد قط إلا كي يكذب عليهم ، وسيعبرهم صوته المعبر عن أنواع غضبهم وعن همومهم ، والناس الذين لم يروا صورهم قط منعكسة في أية مرآة ، والذين تعلموا الابتسام والكبكاء كالعمى ، دون أن يروا أنفسهم ، هؤلاء سيجدون أنفسهم ، بقضله ، فجاءهم أمام صورهم فن ذا الذي زعم أن الأدب يخسر في هذا ! وعلى نقيض ذلك اعتقد أن الأدب سيكسب منه ، فالأعداد صحيحة وكسرها — وهي التي كانت قديماً كل الرياضة — لا تمثل اليوم إلا قطعاً صغيراً من علم الأعداد . وهكذا شأن الكتاب : لأن « الأدب الكلي » ، إذا خرج يوماً إلى الوجود فستكون له أعداده السماء وجبره وأعداده التخيلية ، ولا يقولون امروا إن هذه الصناعات لا صلة لها بالفن : فالمطبعة بعد ذلك صناعة أيضاً ، وقد استولى عليها لنا الكتاب في القديم . ولا أظن أنه قد تبوأ لنا ، من قبل ، استخدام « أوساط الناس » استخداماً كاملاً ، ولكن يجمل بنا أن نبدأ بفتح ميدانها لمن يخلفوننا . والمقطوع به هو أننا ، إذا لم نستخدمها ، علينا أن نستسلم إلى أننا لن نكتب أبداً إلا إلى البرجوازيين .

ثالثاً : إذا وافقنا على أننا نؤثر في نفس الوقت في هذه العناصر المتفرقة — من البرجوازيين ذوي الإرادة الحرة ، ومن المفكرين ، ومن صغار المعلمين ، ومن العمال غير الشيوعيين — فكيف نجعل منها جهزاً ، أى وحدة عضوية من قراء ومستمعين ومتفرجين .

لتذكر أن المزمع — حين يقرأ — يتجرد من شخصيته الفعلية ، فيهرب من أحقادته وخاوفه ، وشهواته ، ليضع نفسه في الدرجة العليا من الحرية ، وهذه الحرية تعد العمل الأدبي غاية مطلقة ، وتعد الإنسانية كذلك من خلال هذا العمل : فتصبح هذه الحرية مكونة من مطلب غير مشروط في علاقتها بنفسها وباللؤلؤ والقراء الممكنين .

ويستطاع ، إذن ، توحيدها مع مايسميه كانت : « الإرادة الحرة » التي تعتد بالإنسان في الظروف غاية لا وسيلة .

وهكذا يدخل القارئ — بمقتضى مطالبه نفسها — في عداد الإرادات الحرة المتسقة في ألحان تأليفها ، وهو ما سماه « كانت » : « مدينة الغايات » التي يساعد على دعمها — في كل لحظة ، وفي كل بقعة من الأرض — آلاف من القراء مجمل بعضهم بعضا ولكن — السكى . تصبح هذه الإرادات المختلفة المثالية مجتمعاً عنيماً — يجب أن يتوافر فيها شرطان : الأول أن يستبدل القراء بالمبدأ الذي يعرفه بعضهم عن بعض — بوصفهم أمثلة منفردة من الإنسانية — نوعاً من العيان ، أو على الأقل نوعاً من الشعور بثولهم الجسمي وسط هذا العالم ، والثاني أن هذه الإرادات الحرة التجريدية — بدلا من أن تظل منفردة تطلق في الفضاء نداءات عن حال الإنسان العامة لاتتال من أحد — يجب أن توطد بينها صلات حقيقية بمناسبة أحداث حقيقية ، أو بعبارة أخرى : أن هذه الإرادات الحرة غير الزمنية يجب أن تتأرخ مع الاحتفاظ ، بصفاها ، وأن تحول مطالبها الشكلية إلى مطالب مجسمة مؤرخة . وبدون ذلك ، لاتلوم « مدينة الغايات » بالنسبة لكل منا إلا ريثما يقرأ القارئ . فحين ننقل من الحياة الخيالية إلى الحياة الواقعية ، ننسى هذه الحاجة التجريدية المضمرة التي لاتستند على شيء ومن ثم ينشأ ما نسميه : الخلدتين الجوهريتين للقراءة .

حينما يقرأ شاب شيوخى قصة « أورليان » (١) ، أو يقرأ طالب مسيحي مسرحية : « الرهينة » (٢) ، تمر وهما لحظة من السرور الفني ، ويحتوى شعورهما على مطلب عالمي

(١) Aurélien قصة لويس أراجون من التفاد الكتاب الشعراء المعاصرين في فرنسا — ولد عام ١٨٩٧ ، وكان في بادئ أمره سريالياً ، ثم أصبح شيوعياً ، وقد صدرت هذه القصة عام ١٩٤٤ وتناول أحداثها بين الحربين ، وموضوعها وصف حال العمال ومطالبهم والمطالبة بانصالحهم .
(٢) l'Otage . مسرحية « بول بكلود » (١٨٦٨ — ١٩٥٥) مثلت لأول مرة عام ١٩١٤ ، والحدث فيها يدور بين أعوام ١٨١٢ و ١٨١٤ : وأبطالها : الفتاة « سيني » Sygne وابن عمها جيزج الباقيان من أسرة كوفولتين التي قبضت عليها الثورة . وتميش « سيني » في قصرها في أواخر عهد نابليون ، فيدخل عليها ومعه البابا « في السام » الذي كان بين مهنه نابليون وأتباعه هو ، ويودعه عند الفتاة ، وهو الرهينة ، ولكن تورلور — وهو من صناع الثورة وصولاً لثورة الفتاة على السكوت عنه مقابل زواجها منه . فتأتي الفتاة لأنها لا تحبه ، ولكن تسيب القرية « باديلون » يقتنها بالطاعة ، فتزوجه . ويحضر معها في —

ومحيطهما « مدينة الغايات » بأشباح جدرانها ؛ ولكن في نفس الوقت ، كلا هذين العلمين الأديبين مدعوم بمجاعة عينية — في العمل الأول بالحزب الشيوعي وفي العمل الثاني بمجاعة المسيحيين الأوفياء لعقيدتهم — ووظيفة هذه المجاعة أن تقر هذا العمل وتتجلى ظاهرة من ثنايا سطورة : فيتحدث عن هذا العمل قسيس على منبر وعظه ، أو توصي جريدة « الانسانية » (الشيوعية) قراءها به ، ولا يشعر الطالب أبداً أنه وحيد حين يقرأ ، ويكتسى الكتاب خاصية التقديس ، فهو ملحق بالعبادة ، وتصبح القراءة شعاراً من شعائرها ، أو هي ، على وجه الدقة ، بمثابة تناول القربان المقدس . وعلى النقيض من ذلك ، إذا فتح قارئ شييه بشخصية « ناتاناييل » (١) كتاب : « الأغذية الأرضية » (٢) فإنه — حين تأخذه حيا القراءة — يطلق نفس الدعوة الضعيفة إلى الإرادة الحرة للناس ، ولا تتأني مدينة الغايات على الظهور حين تثار رقيه السحرية . وعلى الرغم من ذلك تظل حماسته في أصلها منفردة : إذ القراءة هنا فاصلة ، يروض بها ضد أوبرته وضد المجتمع الذي يحيط به ، ويقطع بها عن الماضي والمستقبل ، لينحصر في مثوله هو في اللحظة مثولا متجرداً ، ويتعلم كيف يغوص في ذات نفسه ، ليعرف ويحصى أخص رغباته الفردية . ولكن هناك — في أي مكان من العالم — ناتاناييل آخر غائص في نفس القراءة ، ونفس الحميا ، فإن « ناتاناييل » الأول لن يحفل به : إذ لا تتوجه الرسالة إلا إليه ، والجهد المبذول للوقوف على معناها عمل من أعمال الحياة الباطنة ، ومحاولة من محاولات العزلة ، وهو مدعو في عاقبة الأمر إلى طرح الكتاب (٣) وإلى فسح عقد المطالب المتبادلة الذي كان يربطه بالمؤلف ، فلم يجد شيئاً سوى نفسه ، نفسه بوصفها وحدة منفصلة . وإذا تحدثنا كما يتحدث « دوركيم » ، قلنا إن تضامن قراء « بول كلودل » تضامن عضوي ، وتضامن قراء « جيد » آلي .

== الفصل الأخير وقد أصبح تورلور محافظاً السين ، فشرح له تفسيها ، وزوجها وإحبابها طفلا من تكمه ، ويهزم الم عمل تخليصها : ويدخل الزوج فيسوم الم مرة أخرى على أن يكتب ثروته في كوفونتين للابن الذي أنجبه من « سبي » ، ويطلق الم النار على تورلور ، ولكن « سبي » بينما تصيبها الطلقة ، ويقتل « تورلور » الم . والشخصيات فيها رموز ، ولكنها في تصويرها حية كل الحياة . فآسرة كوفونتين رمز طبقة النبيل في القديم ، و« تورلور » رمز لفساد المجتمع إبان الثورة الفرنسية ، وباديولون رمز لطلقة رجال الدين في الريف . وقد أخذ الانتقاد على المسرحية أنها وكلت مصير البهايا إلى حمية الفتاة فحسب بقصد إثارة الحماسة الدينية ، ما هو غير مقول في الواقع إذا اعتدنا على حرفيته أو على وجه الدقة .

(١) و (٢) راجع هامش صفحة ٣١ من هذا الكتاب .

(٣) Le Cheval de Troie قصة لبول بيران ، صدرت عام ١٩٣٥ موضوعها المارك السيانة

الجزئية .

وفى كلتا الحالتين يتعرض الأدب لأعظم المخاطر . فحين يكون الكتاب مقدماً لا يكتسب ميرته الدينية من مقاصده ولا من جماله ، وإنما يأخذها من خارج نطاقه ، كأنها خاتم طبع عليه ، ربما أن القوة المحركة الأصلية للقراءة هي — فى هذه الحالة — الاشتراك فى العقيدة ، أى فى الاندماج رمزياً فى الجماعة ، فإن العمل الأدبى يهبط إلى كونه غير جوهرى ، أى يصير ملحقاً بمراسم العبادة . وهذا ما يتضح فى مثل « نيران » : فحين كان شيوعياً كان الشيوعيون يقرعونه فى حماسة ، حتى إذا خرج عليهم ومات (١) لم يخطر ببال أحد من أتباع ستالين أن يأخذ فى قراءة كتبه من جديد ، إذ لم تعد هذه الكتب فى نظر العيون المتعصبة إلا صورة الخيانة نفسها . ولكن بما أن قارئ قصة : « حصان (٢) طروادة » وقصة : « الموامرة » (٣) كان — عام ١٩٣٩ — يوجه دعوة غير مشروطة وغير مقيدة بزمم للانضمام إلى كل إنسان حر ، ومن جهة أخرى ، بما أن الخاصة المقدسة لهذين العاملين كانت ، على النقيض من تلك الدعوة ، مشروطة وموقوتة وتتضمن إمكان طرحهما بعيداً — كأنهما خبر القديس الملوث — فى حالة حرمان مؤلفهما من حقوقه الدينية ، أو فى حالة نسيانهما ، فى يسر ، إذا غير الحزب الشيوعى سياسته ، فإن هذين الجانبين المتناقضين اللذين احتواهما ضمناً هذان العمالان الأدبيان كفيلان بالقضاء حتى على معنى القراءة [٢٣] نفسه . وليس فى هذا الأمر مدعاة دهش ، مادامت قد رأينا المؤلف الشيوعى يهلم من جهته معنى الكتابة نفسها ، فقد استحسنت العقدة . هل لابد ، إذن ، أن يروض الكتاب نفسه على أن يقرأه من يقرؤه سراً ، أو خفية تقريباً ، وهل لابد أن ينضج العمل الفنى كما تنضج ، فى أبعد أعماق النفس ، آفة حملة مغرية ؟ وهنا أيضاً اعتقد أنه يمكن توضيح تناقض ، فقد سبق أن اكتشفنا فى العمل الفنى مثول الإنسانية كلها ، فالقراءة صلة تربط القارئ بالمؤلف ، وبالقراء الآخرين : فكيف يمكن ، إذن ، أن تدعو القراءة إلى التفريق ؟

لأزبد أن يهبط ، جمهورنا — مهما بلغ عدده من الكثرة — إلى مجموع من قراء

(١) قتل بول تيزان فى جبهة القتال عام ١٩٤٠ .

(٢) *Le Cheval de Troi* قصة لبول تيزان ، صدرت عام ١٩٣٥ موضوعها المارك السياسية

الحزبية .

(٣) *La Conspiration* قصة أخرى لنفس الكاتب السابق الذكر يصور فيها شباب عصره المضطرب

التافر الأبيض .

متفردين لا وحدة تجمعهم ، ولا أن تكون وحدته صادرة له عن عمل متعال لحزب أو لكنيسة . ولا يصح أن تكون القراءة اشتراكا في عبادة صوفية ولا أن تكون سوء استعمال للخلق القردى ، ولكن يجب أن تكون اشتراكا في عمل . ومن جهة أخرى نعتبر بأن اللجوء الشكلي المحض إلى الإرادات الخيرة المجردة تدع كل إنسان في عزله الأصلية . على أنه من ثم يجب أن نبداً : فإذا فقد المرء خيط هذه الدلالة ، ضل فجأة في أحراش الدعاية أو في لذائذ الآلة لأسلوب « مستأثر » . ومرد الأمر إلينا ، إذن ، في تحويل « مدينة الغايات » إلى مجتمع ملموس مفتوح — وهذا عن طريق مضمون كتبنا نفسه .

إذ ظلت « مدينة الغايات » تجريداً هزيعاً ، فلذلك لأنها غير قابلة للتحقيق بدون تحويل موضوعي للموقف التاريخي . وأعتقد أن « كانت » لحظ ذلك حق الملاحظة ، ولكنه كان يعتمد تارة على التحول الذاتي المحض للشخصية الخلقية ، وتارة كان ييأس من العثور أبداً على إرادة خيرة على هذه الأرض . حقاً يمكن أن يثير فينا التأمل في الحمال قصبداً شكلياً محضاً هو معاملة الناس على أنهم غايات ، ولكن يتكشف هذا القصد عملياً عن عبث ما دامت المقومات الأساسية لمجتمعنا لا تزال جائرة . وهذا يثير الدهش حالياً في أمر الأخلاق : فإذا استغرقت في معاملة بعض من أختارهم من الأشخاص بوضعهم غايات مطلقة ، من امرأتى وابنى وأصدقائى ، ومن المعوز الذى ألقى به في طريقى ، وإذا تأربت كل المثارة على ملء واجباتى نحو هؤلاء الأشخاص ، فسأفنى في ذلك حياتى ، وسيتهى بي الأمر إلى أن أغفل كل مظالم العصر ، صراع الطبقات ، والتزعة الاستعمارية ، والحركات المضادة للسامية ، وما إلى هذه من المسائل ، وأخيراً إلى أن أستفيد من الاضطهاد لأعمل الخير . على أنه بما أن هذا الاضطهاد موجود في العلاقات بين شخص وشخص ، وسيوجد — على نحو أدق — في مقاصدى نفسها ، فإن الخير الذى أحاول أن أفعله سيكون مثوقاً من أساميه ، وسيتحول إلى شر أسامى . ولكن إذا أقيمت بنفسى ، بدلا من ذلك ، في مشروع ثورى ، فلنأى أستهدف لخطر ألا أجد وقتاً — بعد — للعلاقات الشخصية ، وشر من ذلك أن يفودنى منطق العمل إلى أن أعامل أكثر الناس حتى أصدقائى على أنهم وسائل . ولكن إذا بدأنا بالمطلب الخلقى الذى يتضمنه الشعور الفنى عن غير وعى ، فلنأى نبداً بدءاً طيباً : فيجب « تأريخ » إرادة

القارئ الخيرة : أى بالإحكام الشكلي لعملائنا القنى ، نثير فى القارئ ، ما أمكن ، قصده إلى معاملة الإنسان فى كل حالة على أنه غاية مطلقة ، ونوجه « بموضوع » كتابنا مقصده نحو جيرانه ، أى نحو مهضوى الحق فى عالمنا . ولكننا لن نصنع بذلك شيئاً إذا لم نبين للإنسان فوق ذلك — وفى سدى عملنا الأدنى نفسه — أنه يستحيل عليه ، على الدقة ، أن يعامل الناس فى عالم حسه على أنهم غايات فى المجتمع المعاصر . وهكذا يأخذ الكاتب بيده حتى يريه أن الذى يريده منه فى الحقيقة إنما هو القضاء على استغلال الإنسان للإنسان . وأن « مدينة الغايات » التى وضعها الكاتب فجأة فى العيان القنى ليست إلا مثالا لن تقرب منه إلا فى مدى تطور تاريخى طويل . وبعبارة أخرى : علينا أن نحول إرادته الخيرة النظرية إلى إرادة عينية ومادية لتغيير هذا العالم بوسائل محددة ، من أجل أن تساعد على سيطرة مجتمع الغايات العينية مستقبلا . لأن وجود إرادة خيرة فى هذا العصر ليس ممكناً ، أو بالأحرى : هذه الإرادة الخيرة لا تكون ولا يمكن أن تكون إلا القصد إلى جعل هذه الإرادة الخيرة أمر ممكناً . ومن ثم يجب أن يتجلى فى أعمالنا الأدبية توتر خاص ، يذكر — من بعيد — بالجهد الذى سبق أن أوردته بمناسبة الحديث عن « ريتشارد درايت » . لأن فريقاً كبيراً من الجمهور الذى نريد أن نكسبه لا يزال يستقى إرادته الخيرة من العلاقات بين شخص وشخص ، وفريق كبير آخر ينتمى إلى الجماهير المظلومة ، ولذا أخذ على نفسه واجب الحصول بكل الوسائل على تحسن حظه المادى . إذن ، يجب أن تعلم أولئك أن سيطرة الغايات لا يمكن أن تتحقق بدون ثورة ، فى نفس الوقت الذى تعلم فيه هؤلاء أن الثورة لا يمكن تصورها إلا إذا كانت تهى لسيطرة الغايات . وهذا التوتر الدائم ، إذا أمكننا أن نثار عليه ، هو الذى سيحقق وحدة جمهورنا . وبالاختصار : علينا ، فيما نكتب ، أن نكافح فى سبيل حرية الفرد وفى سبيل الثورة الاشتراكية . وغالباً ما زعموا أنه لم يكن التوفيق بينهما : وإنما واجبنا ألا نمل الجهد فى إيضاح أن كلا منهما يستلزم الآخر .

لقد ولدنا فى البرجوازية ، وعلمتنا تلك الطبقة قيمة فتوحاتها ، من الحرية السياسية ، وقانون ضمان حرية الفرد ، وما إليها ، ونظل رجوازيين بثقافتنا ، وبطراز حياتنا ، وبجمهورنا الحالى . ولكن الموقف التاريخى يحتثنا فى نفس الوقت على أن ننضم إلى طبقة العمال ، لنبنى مجتمعاً بدون طبقات . ولاشك أن الطبقة البرجوازية فى هذه الآونة قلما تعنى بحرية التفكير : فإمامها تخاطر أخرى يجب أن تطاردها . ومن جهة

وهكذا يمكن لكل طبقة ، على الأقل من هذه الناحية ، أن تحفظ بضمير طيب ، ما دامت تجهل أحد طرفي التناقض . ولكننا نحن ، لأننا ليس لدينا حالياً ما تتعلق به أفكارنا ، لسنا في أقل من موقف الوسطاء ، تتنازعنا هاتان الطبقتان ، فنحن محكوم علينا أن نتعرض من هذا المطلب المزدوج لما يشبه عذاب « الصلب » . فهو مسألتنا الشخصية كما أنه مأساة عصرنا . طبعي أن سيقال : إن مصلر هذا التناقض الذي يمزقنا هو أنه لا تزال تسرى فينا أسماط مذهب فكري رجوازي لم نعرف كيف نتخلص منها ؛ وسيقال ، من جهة أخرى ، إن عندنا النعرة الثورية ، وأننا نريد أن نجعل الأدب يخدم غايات لم يخلق لها . وليست هذه الأقوال شيئاً ، ولكن مستررد أصداؤها على التعاقب عند بعض ذوى الضمائر البائسة بيننا . إذن ينبغي أن ننقل إلى نفوسنا هذه الحقيقة : ربما سيكون مغرباً أن نترك الحريات النظرية ، لننجد جحوداً كاملاً أصولنا الرجوازية ؛ ولكن سيكون هذا كافياً في الخط من قدر مشروع الكتابة في جوهره ، وربما يكون أبسط من هذا ألا نكثر بالمطالب المادية لننتج « الأدب الخالص » عن ضمير صاف ، ولكننا بهذا سنتخلى عن اختيار قراء لنا من خارج طبقة الاضطهاد . إذن ، إنما يجب التغلب على هذه المعارضة من أجل أنفسنا وفي داخل أنفسنا على سواء . ولنبلق أولاً في روع أنفسنا أنه يمكن التغلب عليها : فالأدب بنفسه يزودنا بأقامة الحججة على ذلك ما دام الأدب هو نتاج حرية كاملة تتوجه إلى إلى خريات شاملة ، وهكذا يوضح الأدب في جلاء وعلى طريقته — بوصفه نتاجاً حراً لنشاط خالق — خملة الحال الإنسانية . ومن جهة أخرى ، إذا كان تصور نحل من الحلول في عمومته يتجاوز قوى الأكثرية منا ، فواجبنا هو التغلب على انحلالها إلى آلاف من التراكيب الجزئية المتعارضة . وفي كل يوم علينا أن ننحاز إلى رأى في حياتنا الأدبية وفي مقالاتنا وكتبنا ؛ ولنتخذ في هذا دائماً مبدأ يوجهنا في سلوكنا ، هو الاحتفاظ بحقوق الحرية الكاملة ، بوصفها توكياً موجوداً في الواقع للحريات النظرية والمادية . ولتوضح هذه الحرية في قصصنا ، وفي مقالاتنا ، وفي مسرحيتنا . وبما أن أشخاصنا الذين نصورهم في أدبنا — إذا أخذناهم من بين أشخاص عصرنا — قد حرموا بالنتج هذه الحرية ، فلنعرّف — على الأقل — كيف نبين مبلغ ما يكلفهم هذا الحرمان وليس كافياً أن نشهر . في أسلوب جميل بالمساوى والمظالم ، ولا أن نصور نفسية

أخرى ، تظاهر البرجوازية بأنها لا تفهم حتى مدلول كلمتي : « الحريات المادية » .
الطبقة البرجوازية رافة سلبية ، ولا حتى أن نضع قلمنا في خدمة الأحزاب الاشتراكية :
فلانقاذ الأدب يجب أن نتخذ وضعاً في « داخل نطاق أدبنا » لأن الأدب ، في جوهره ،
اتخاذ وضع . وفي كل الميادين يجب أن نرفض الحلول التي لا تصدر عن المبادئ
الاشتراكية وحدها ؛ ولكن ، في الوقت نفسه ، علينا أن نبعد عن كل المذاهب وعن
كل الحركات التي تعد الاشتراكية غاية مطلقة ، ففي نظرنا ، لا يصح أن تمثل
الاشتراكية الغاية الأخيرة بل نهاية البداية ، أو — إذا فضلت تعبيراً آخر — : الوسيلة
الأخيرة قبل الغاية التي هي تمكين الإنسان من تملك حريته . وهكذا ، يجب تقديم
أعمالنا الأدبية إلى الجمهور في صورة ذات مظهر مزدوج من سلبية وبناء .

والسلبية أولاً . ومعلوم مالأدب النقد من تقليد كبير يرجع إلى نهاية القرن الثامن
عشر ، ذلك هو تحليل كل مبدأ بقصد التفريق فيه بين ما هو خاص به وبين ما أضافه
إليه التقاليد أو خداع الجائزين . وكان بعض الكتاب ، أو كتاب دوائر المعارف ،
يعدون ممارسة هذا النقد واجباً من واجباتهم الجوهرية . ومادامت اللغة هي مادة الكاتب
وآلته ، فمن الطبيعي أن يكون مرد الأمر إلى المؤلفين في تنظيف تلك الآلة . وحققاً ،
هذه الوظيفة السلبية للأدب كانت قد هجرت طوال القرن التالي ، ويحتمل أن يكون
السبب في ذلك أن الطبقة الحاكمة كانت تستخدم مدركات عقلية دعمها كبار الكتاب
في الماضي لتثبيت أغراضها . وأنه كان فيها ، في البدء ، نوع من التوازن بين نظمها
وأهدافها ، ونوع من الاضطرهاد الذي كانت تمارسه ، ثم المعنى الذي كانت تضيفه
على الكلمات التي تستخدمها . ففلا ، من الواضح أن كلمة « حرية » *liberté* لم يكن
لها قط من دلالة في القرن التاسع عشر إلا على الحرية السياسية ، وكان يحفظ بكلمة
« بلبلة » *désordre* وإباحية *licence* لكل أشكال الحريات الأخرى . وكذلك
كلمة « ثورة » *révolution* كانت ترجع ضرورة إلى ثورة كبرى تاريخية ،
هي ثورة ١٧٨٩ . وبما أن البرجوازية كانت تهمل — عن تواطؤ عام جداً فيما بينها —
المظهر الاقتصادي لهذه « الثورة » ، وبما أنها كانت لا تكاد تذكر في تاريخها

« جراكوس بابوف » (١) ووجهات نظر « روبسير » (٢) و « مارا » (٣) لتتبع تقديرها الرسمي « ديمولين » (٤) و « الجيرونديين » (٥) — تتج عن ذلك أنها كانت تعني بكلمة « ثورة » تحرداً سياسياً يتاح له نجاح ، وبذلك كان يمكنها تطبيق هذه التسمية على حوادث عام ١٨٣٠ وعام ١٨٤٨ التي لم تنتج في حقيقة الأمر سوى تغيير في الهيئة الحاكمة . ومن الواضح أن هذا القصور في فهم الألفاظ كان يقوت بعض مظاهر الحقيقة التاريخية والنفسية أو الفلسفية ؛ ولكن بما أن هذه المظاهر لم تكن جليلة بنفسها ، وبما أن صلتها بالأدواء المكتوبة في وعي الجماهير أو الفرد كانت أقوى من صلتها بالعوامل الموجودة في واقع الحياة الاجتماعية أو الشخصية ، لذلك كان يدهش المرء من المعاني الأصلية الجافة للألفاظ ، ومن خلوص دلالاتها الجامدة ، أكثر مما يدهش

(١) Gracchus Babeuf (١٧٦٠ - ١٧٩٧) خطيب من خطباء الثورة الفرنسية الكبرى الشيعين ، ونشر كثيراً من آرائه في جريدته : « حرية الصحافة » التي سميت فيما بعد « خطيب الشعب » ، وكانت تصدر في باريس بين أغسطس عام ١٧٩٤ وأبريل عام ١٧٩٦ — وأدائه في رقابة العرلة وتنظيم الملكية والوظائف تمد سيقاً النظريات الاشتراكية والشيوعية فيما بعد . وفي عام ١٧٩٦ عبر عن اعتقاده بأن حوادث الثورة لعمدة كانت نتيجة نهضة طبقة اجتماعية جديدة تتطلع إلى السيطرة ، وأتهم في مؤامرة في عهد الثورة الفرنسية ، وحوكم ، ودافع في محاكمة دفاعاً بليغاً عن حرية القول والعمل والمساواة وسلطان الشعب ، ولكنه حكم عليه بالإعدام ، واتصر قبل تنفيذ الحكم .

(٢) Robespierre (١٧٥٨ - ١٧٩٤) من كبار الثوار الفرنسيين المشهورين ، وكان يلقب « ثيب الشعب » ويسمى : المصوم من الفساد ، لثباته وصلابته ، ولكنه كان على رأس من قاموا بحركة الإرهاب فيما بعد . وكان يريد تجميع الفضيلة ، وتقدير الأبطال . وقد مزل وأعدم في نهاية حركة الإرهاب .

(٣) J. — P. Marat (١٧٤٣ - ١٧٩٣) طبيب وصحفي وسياسي من رجال ، الثورة الفرنسية ، وكان واسع الاطلاع في ميادين المعرفة المختلفة .

(٤) Desmoulins (١٧٦٠ - ١٧٩٤) محام وصحفي ومن كبار رجال الثورة ، دعا شعب باريس في ١٢ من يولية عام ١٧٨٩ إلى تمرد جيش الملك ، وساعد على سقوط الجيرونديين . وأصبح على الطغيان في عهد الإرهاب ، نفذ حكم الإعدام فيه في ٥ من أبريل عام ١٧٩٤ .

(٥) Les Girondins حزب سياسي في عهد الثورة الفرنسية الكبرى ، يمثل الجيرونديين ، كانوا ضد الملك أولاً ، ولكنهم لم يصوتوا على قتله فيما بعد ، وأجسوا على بعض المذاهب التي ارتكبتها شعب باريس ، وقد ثار الشعب عليهم ، وقتل الثوار أكثرهم .

من نقص دلالتها . في القرن الثامن عشر كان وضع قاموس فلسفي (١) بمثابة وضع دفان متفجرة خفية لنسف الطبقة الحاكمة . أما في القرن التاسع عشر ، فقد كان « ليريه » (٢) و « لاروس » (٣) من البرجوازيين الوضعيين المحافظين : فالقواميس لديهم لا تهدف إلا إلى الإحصاء والإثبات . وأزمة اللغة ، التي تطبع أدب مابين الحربين بطابعها ، منشؤها أن المظاهر المهملة للحقيقة التاريخية والنفسية قد انتقلت فجأة إلى المرتبة الأولى ، بعد نضج كامن . وبالرغم من ذلك نستخدم للدلالة عليها نفمن أجهاز اللغوي . وورعاً لا يكون هذا جدي خطير ، إذ لا يقصد في أغلب الحالات إلا إلى تعمق المدرجات العقلية وتغيير التعريفات : فثلاً ، عندما يشجسد معنى كلمة « ثورة » بيان أنه يجب أن يسدل بهذا اللفظ على ظاهرة تاريخية مشتملة على تغير نظام الملكية وتغير الهيئة السياسية والهبوء إلى العصيان في وقت معاً ؛ في هذه الحالة نكون قد اتخذنا وسيلة ليس فيها مجهود كبير لتجديد قطاع من اللغة الفرنسية ، وتبدأ الكلمة المغمورة بحياة جديدة رحلة جديدة . غير أن علينا أن نلاحظ أن أساس العمل الذي يمارس في اللغة ذو طبيعة تركيبية ، في حين كان تحليلياً في عصر فولتير : فيجب التوسع والتعمق وفتح الأبواب وإتاحة الدخول لقطيع الأفكار الجديدة ، مع مراقبته وهو يدخل . وهذا — على وجه الدقة جداً — عمل مناقض للعمل الأكاديمي . والذي يجعل عملنا معقداً كل التعقيد ، مع الأسف ، هو أننا نعيش في عصر دعاية . وفي عام ١٩٤١ كان المعسكران المتعاديان لا يتخاصمان إلا في الله ، مما لم يكن أمراً موعلاً في خطورته . واليوم توجد خمسة أو ستة معسكرات متعادية تريد الاستئثار بأهميات المبادئ ، لأن هذه

(١) إشارة إلى « القاموس الفلسفي » لفولتير ، وهو مجموعة مقالات مرتبة أبجدياً ، مثلاً : الروح ؛ الملك ؛ الكافر ؛ المسيحية ، الله ؛ فجوليان . . . وقد بدأ فولتير في « دي بوتسام » عام ١٧٥٢ ، وكل ١٧٦٠ — وإلى جانب هجومه على المسيحية ، يدل الكتاب على بنفص فولتير ونفوره البالغ الذي لا ريف والتموض والاضطهاد ، وقد أنكره البابا وأداته البرلمان ، واضطهد فولتير حتى اضطر وهو إلى إظهار إنكاره في نفس الوقت الذي كان يؤلف قاموساً أبجدياً أكبر منه وعمل نعله ، عنوانه : العقل .

(٢) Emile Lettré (١٨٠١ — ١٨٨١) عالم وفيلسوف وعضو ومن علماء القرنين

بقاموسه الشهير .

(٣) Pierre Larousse (١٨١٧ — ١٨٧٥) من علماء النحو واللغة الفرنسيين : مشهور

بقواميسه الكثيرة التي تنقل على صبر وإطلاع وتأنق وعقل مشهور .

المبادئ هي التي تمارس أعظم تأثير في الجماهير . ونذكر كيف أن الألمان — مع احتفاظهم بالمظهر الخارجي لصحف فرنسا فيما قبل الحرب ، وبعنوان مقالاتها ، وبترتيب هذه المقالات ، وحتى بأشكال حروف طبعتها — كانوا يستعملون هذه الصحف في إذاعة أفكار معارضة كل المعارضة للأفكار التي اعتدنا أن نجد فيها . وكانوا يحسبون أننا لن ندرك الفرق بين الأقراص التي يراد أن تتجرعها ما دام غلافها الذهبي لم يتغير . وهكذا شأن الكلمات ، يلغى كل حزب أمامه كائنات خيول طروادة (١) ، وندعها لتدخل ، لأنهم يجعلونها تخدع نظرننا بريق معناها في القرن التاسع عشر . حتى إذا حلت في الميدان انفتحت ، وانتشرت منها إلينا دلالات غريبة ، غير معروفة لآذاننا ، كائنات الجيوش ؛ وإذا بالحصن قد فتح قبل أن نأخذ حيطتنا لحراسته . ومن ثم تصبح الحادثة والمحادثة من الأمور المحالة ؛ وقد لحظ ذلك حق الملاحظة « بريس بارين » حين قال ما معناه : إذا استملت أممي كلمة « حرية » ، تأخذني حمياً الحماسة ، فأستصوب أو أناقض ، ولكني لا أفهم منها ما تفهم ، وهكذا نتحدث حديثاً هراء أجوف . هذا حق ، ولكنه داء حديث العهد . ففي القرن التاسع عشر ، كان « ليريه » يمكن أن يجعلنا على وفاق معه ؛ وقبل هذه الحرب كنا نستطيع أن نلجأ إلى قاموس « لالاند » (٢) . أما اليوم فلم يعد هناك من حكم . على أننا بعد شركاء في الإثم ، لأن هذه المبادئ الزلقة نخدم سوء نيتنا . وليس هذا كل شيء : فغالباً ما لحظ علماء اللغة أن الكلمات ، في اليهود المضطربة ، كانت تحتفظ بآثار الهجرات الإنسانية الكبيرة : فيخترق جيش من البرابرة بلاد الغال ، فيتلقى الجنود باللغة الوطنية ، فإذا هي زائفة عهداً طويلاً . ولا تزال لغتنا تحمل أثر الغزو النازي . فكانت كلمة « يهودي » تدل فيما مضى على شخص خاص من الناس ؛ وربما كانت الزعة الفرنسية المعادية لليهود قد أضفت عليها قليلاً من معنى القذح ، كان يسيراً أن تتطهر منه :

(١) إشارة إلى حيلة في الأساطير اليونانية واللاتينية انتصر بها اليونانيون على الطرواديين ، وهي صنع حصان خشبي كبير أختبأ فيه اليونانيون للمقاتلون ، وأورعوا الطرواديين أنهم راحلون ، ففتح الطرواديون متاريسهم ، فانقض اليونانيون عليهم وهزمهم .

(٢) André Lalande أستاذ معاصر من أساتذة الفلسفة في السوربون ، وله بحوث فلسفية بالفرنسية واللاتينية ، وكتابه الذي يشير إليه المؤلف عنوانه :

أما اليوم فيخاف المرء من استعمالها ، لأن صلاها برن أشبه بوعيد أو سبة أو استتارة . وكانت كلمة « أوروبا » ذات صلة بالوحدة الجغرافية والاقتصادية والتاريخية للقارة القديمة . أما اليوم فإنها تحتفظ برائحة كريهة للنزعة الجرمانية والاستبعاد . وحتى الكلمة البريئة المجردة : التعاون collaboration (١) أصبحت لفظاً مجلّله العار . ومن جهة أخرى ، بما أن روسيا السوفيتية وجدت نفسها معسوقة ، فإن الكلمات التي كان يستعملها الشيوعيون قبل الحرب تردت في هوة التعويق أيضاً . فهي تقف في منتصف طريق معناها ، شائبها شأن المفكرين من أتباع ستالين الذين يتوقفون في منتصف تفكيرهم ، أو بعبارة أخرى : تفصل في طريق عبورها . ومن هذه الجهة كانت التغيرات التي أعترت كلمة « ثورة » ذات دلالة هامة . وفي مقال آخر ، ذكرت هذه الكلمة لصحفي تعاون مع الألمان : « المحافظة على ما هو قائم : هذا هو شعار الثورة الوطنية » . وأضيفت إليها اليوم هذا التعبير الصادر عن مفكر شيوعي : « الإنتاج : هذا هو معنى الثورة الحق » . وقد أعمنت الأمور في البعد حتى أمكن أن نقرأ حديثاً في فرنسا بين الإعلانات الانتخابية : « التصويت للحزب الشيوعي هو التصويت للدفاع عن الملكية » [٢٤] . وعلى عكس ذلك ، من الذي هو غير اشتراكي اليوم ؟ ولازلت أتذكر اجتماعات لكتاب كلهم يساريون رفضوا في بيان لهم أن تستعمل كلمة « اشتراكي » ، « لأن الناس أفرطوا في انتقاص حرمها » . والحقيقة اللغوية اليوم جد معقدة ، حتى إنني لا أدري كذلك ما إذا كان هؤلاء المؤلفون قد رفضوا تلك الكلمة للسبب الذي بينوه ، أم لأنها على الرغم من امتنانها تثير فيهم الخوف . على أننا نعلم أن كلمة « شيوعي » تدل في الولايات المتحدة على كل مواطن أمريكي لا يصوت للجمهوريين ، وأن كلمة « فاشي » في أوروبا تدل على كل مواطن أوروبي لا يصوت للشيوعيين . ولأجل أن تزيد في هذا الخلط بين الدلالات ، علينا أن نضيف أن المحافظين الفرنسيين يصرحون بأن النظام السوفيتي — على الرغم من أنه غير مستمد من نظرية الجنس ، ولا من نظرية عداة السامية ، ولا من نظرية الحرب — اشتراكي وطني ، على حين يصرح اليساريون بأن الولايات المتحدة — التي هي ديمقراطية رأسمالية مع دكتاتورية واسعة من جانب الرأي العام — تتأخم الفاشية .

(١) لأنها كانت تطلق غالباً ويراد منها التعاون مع العدو .

ولنما وظيفة الكاتب أن يسمى الأشياء بأسمائها . وإذا كانت الكلمات مريضة ، فرد الأمر إلينا في شفاؤها : وبدلاً من أن نقوم بهذا العلاج ، يعيش كثير منا من هذا المرض . والأدب الحديث في كثير من الحالات ، نوع من سرطان في كلمات . لا أمانع أبداً من يكتبون « حصان زيد » (١) ، ولكنهم — من ناحية من النواحي — لا يفعلون شيئاً آخر سوى ما يفعله الذين يتحدثون عن الولايات المتحدة الفاشية ، أو عن وطنية ستالين الاشتراكية ، ولكن ثم ما هو أشأم ، بخاصة ، من المران الأدبي المسمى ، فيما أعتقد ، النثر (٢) الشعري الذي يقوم على استعمال الكلمات لما بينها من تآلف غامض يتردد جرسه جويلاً ويطن على معان غامضة في تناقض مع الدلالة الواضحة .

وأنا على علم بأن غاية كثير من المؤلفين كانت هي تدمير الكلمات ، كما كانت غاية السرياليين هي تدمير اللغات والموضوع معاً . وكانت تلك هي قبة أدب الاستهلاك . ولكننا اليوم — كما وضحت — علينا أن ننبئ : فإذا اقتصر المرء على أن يبكي على عدم التكافؤ بين اللغة والحقيقة — كما فعل ريس بارين — فإنه يجعل نفسه شريكاً في الإثم مع العدو ، أى مع الدعاية . إذن واجبتنا الأول — بوصفنا كتاباً — هو أن ندعم من جديد ما للغة من مكانة . على أنا — بعد — تفكر بوساطة الكلمات . ولا بد أن نكون على قدر كبير من الغرور كي نعتقد أن فينا أنواع جمال معجزة للوصف ليست اللغة أهلاً للتعبير عنها . على أنى أحترم من المعاني التي لا يمكن الإفضاء بها ، فهي منبع كل عنف . عندما يستحيل علينا أن نجعل غيرنا يقسم معنا أنواع اليقين التي نتمتع بها ، فإن يبقى لنا سوى الضرب والإحراق والشتى . كلا : فلننا نحن أفضل من حياتنا ، وعلى حسب حياتنا يجب أن يحكم غيرنا علينا ؛ وليست فكرتنا أفضل من لغتنا ، ويجب أن يحكم على الفكرة على حسب كيفية استخدامها للغة . وإذا أردنا أن نرجع إلى الكلمات قوتها ، فعلينا أن نقوم بعملية مزدوجة : من جهة ، عملية تطهير تحليلي تخلص الكلمات من معانيها الطفيلية ؛ ومن جهة أخرى ، عملية توسيع تركيبي نجعلها ملائمة للموقف

(١) انظر ص ١٥ - ١٦ من هذا الكتاب وهاشوا .

(٢) ليس هذا هو الشعر المنشور ، وإنما يقصد المؤلف معنى آخر شرحه في الفصل الأول شرحاً طويلاً . وملفتاً عليه هناك .

النازيغي. وإذا أراد كاتب أن يكرس جهده كله للقيام بهذا الواجب ، فقد لا تبقى من حياته كلها بقية ، ولكن إذا اشتركتنا فيه جميعاً أئتمناه على خير ، دون كبير عناء . وليس هذا كل شيء : فتحسن نعيش في عصر المختلات . ومنها ما هو أساسي وهو ما له صلة ببنية المجتمع ، ومنها ما هو ثانوي . ومهما يكن من شيء فإن النظام الاجتماعي يعتمد اليوم على خلداع الضائر ، وعلى البليلة أيضاً . فالنازية خلدعة ، وزرعة مشايعة « ديجول » خلدعة أخرى ، والزرعة الكاثوليكية السياسية خلدعة ثالثة ؛ وليس من شك الآن أن الشيوعية الفرنسية خلدعة رابعة .

وواضح أننا يمكننا ألا نحسب لهذا حساباً ، وأن نقوم بعملنا عن شرف قصد ، دون أن نعرض بالأذى لأحد . ولكن ، بما أن الكاتب يتوجه إلى حرية قارته ، وبما أن كل ضمير مخلوع — بوصفه شريكاً في الأمم للخلدعة التي قيده — ينجح إلى الدأب على حالته ، فلن يمكننا أن نرعى الأدب إلا إذا أخذنا أنفسنا بواجب كشف الخلدعة عن جمهورنا . ولنفس السبب ، يكون واجب الكاتب أن يتخذ لنفسه موقفاً ضد جميع المظالم ، من أي مصدر أتت . وبما أنه لن يكون من معنى لما نكتب ، إذا لم نتخذ لأنفسنا هدفاً ثابتاً ، وهو سيطرة الحرية في المستقبل البعيد عن طريق الاشتراكية ، فالذي يهمننا أن نبين — في كل حالة — أنها احتوت على خرق للحرريات النظرية والقردية ، أو على اضطهاد مادي ، أو على الأمرين معاً . ومن وجهة النظر هذه ، علينا أن نشهر بسياسة إنجلترا في فلسطين ، وسياسة الولايات المتحدة في اليونان ، كما يجب علينا أن نشهر بما تفعله روسيا من نقي مواطنيها . وإذا قيل لنا إننا نغير أنفسنا من الأهمية أكثر مما يلزم ، وإننا جسد صينيين في تطلعننا إلى تغيير مجرى العالم ، فإننا نجيب بأننا لا نتوهم شيئاً من هذا ، ولكن — على الرغم من ذلك — من الأشياء ما ينبغي أن يقال ، حتى لو لم يكن ذلك إلا لإنقاذ مكانتنا أمام أولادنا ، على أنه ليس لدينا الطمع الجنوني في التأثير في سياسة وزارة الخارجية الأميركية ، ولكن طمع آخر — يقل قليلاً في جنونه — هو أن نوثر في رأى مواطنينا . على أنه لا يصح أن نطلق — بالصدقة وبدون تمييز — ضربات كبيرة من عمارنا . ففي كل حالة ، علينا أن نعتد بالغاية المنشودة . ومن الشيوعيين القدماء من يريد أن يجعلنا على أن نرى في روسيا السوفيتية عدونا الأول ؛ لأنها أفسدت فكرة الاشتراكية نفسها ، ولأنها حولت دكتاتورية طبقة العمال إلى دكتاتورية البيروقراطية ؛ ويودون — نتيجة لهذا — أن نكرس وقتنا كله في التشهير بمظالمها وصنوف جنتها ؛ ويصورون لنا في نفس الوقت أن المظالم الرأسمالية واضحة

كل الوضوح ، فلا خطر منها أن تختلج : وإذن نضيق وقتنا في الكشف عنها . وأخاف كثيراً من التنبؤ بالمصالح التي تخدعها هذه النصائح . ومهما يكن من أمر أعمال العنف التي هي موضع نظرنا ، فقبل أن نصدر حكماً عليها لا يزال لدينا مجال للنظر في موقف البلد برتكها ، وفيما وضعه نصب عينيه حين ارتكابها . فثلاً يجب أن نبرهن أولاً على أن مكائد الحكومة السوفيتية لم تملأها عليها ، على وجه الدقة ، رغبتها في حماية الثورة المعوقة ، ولا « ثباتها » في موقفها حتى اللحظة التي تستطيع فيها استئناف سيرها إلى الأمام . في حين أن النزعة العدائية للسامية ، ونزعة العداء للسود بين الأمريكيين ، ونزعتنا الاستعمارية ، وفلسك الحكومات تجاه فرانكو ، تؤدي غالباً إلى مظالم أقل جذباً لأنظار الناس ونقدهم ، ولكنها ليست دون المظالم السابقة في هدفها إلى استدامة النظام الحالي القائم على استغلال الإنسان للإنسان . سيقال : كل امرئ يعرف هذا . وقد يكون هذا صحيحاً ، ولكن ما جدوى معرفتنا له إذا لم يقله أحد ؟ وإنما واجبتنا — بوصفنا كتاباً — أن نقدم صورة العالم ، وأن نشهد عليه . على أنه حتى إذا قامت الحجة على أن السوفيتين والحزب الشيوعي يتابعون غايات ثورية مشروعة ، فلن يعفينا هذا من الحكم على الوسائل . إذا اعتد بالحرية على أنها المبدأ والغاية لكل نشاط إنساني ، كان من الخطأ كذلك أن نوجب الحكم على الغاية بحسب الوسائل ، أو على الوسائل بحسب الغاية . ولكن الأولى أن تكون الغاية هي الوحدة التركيية للوسائل المستعملة . إذن ، توجد وسائل تعرض لخطر القضاء على الغاية التي تقصد إلى تحقيقها ، وذلك أن هذه الوسائل تخط — بمجرد مثولها — الوحدة التركيية التي تريد أن تندمج هي فيها ؛ وقد حوول — في قوانين تكاد تكون رياضية — تحديد الشروط التي يكون فيها يمكن أن تكون وسيلة ما مشروعة : ويدخلون في هذه القوانين اجتهال الغاية ، وقررها ، وما تدره بالنسبة لما تتكلفه الوسيلة المستعملة ، حتى ليحسب المرء أنه يقرأ « بنام » (١).

(١) Jeremy Bentham (١٧٤٨ — ١٨٢٢) فيلسوف ومن علماء القانون من الإنجليز .

مشهور بقياسه الملذات قياساً كياً ، لمرة المشروع من غير المشروع ، بما يسمى : حساب الملذات . وفي كتابه « مبادئ الأخلاق والتفريع » يشرح نظريته التي اشتهر بها في المنفعة ، وهي ذات طابع سياسي . وفيها أن « مقياس الصواب أو الخطأ هو تحقيق أكبر قدر من السعادة لأكبر عدد من الناس » . والألم والافقة لها السيطرة على سلوك الإنسان ، ويمكن قياسهما قياساً كياً تبعاً لشدةهما ومقتهما وقيمتها وقرهما . ويقاس العمل ، خلقياً على حسب ما ينتج عنه من الآلام وملذات لأفراد المجتمع المتأثر على حسب تلك المقاييس . وبما أن الداعي للعمل هو المصلحة الشخصية ، فهذه القانون والتربية هي دعم أسس قوية من شأنها أن تجعل الفرد على أن يجعل سعادته هو غاية لسعادة الجماعة . فالقيمة الكمية للملذات والآلام هي في دواهي العمل في مناه الخلق والتفريسي .

وحساب الملدات . ولا أقول إنه لا يمكن انطباق قانون من هذا النوع على بعض الحالات . مثلاً عندما يكون الغرض نفسه كميّاً في ذاته ، حيث تجب التضحية ببعض الأحياء من الناس لإنقاذ الآخرين . ولكن في أغلب الحالات ، تختلف المسألة كل الاختلاف : فالوسيلة المستعملة قد تحدث في الغاية تغييراً كميّاً ، فيكون التغيير — نتيجة لذلك — غير قابل للقياس ، لتتخيل أن حزباً ثورياً يكذب دائماً على المكافحين من أتباعه ليحميهم من الشكوك ، ومن أزمات الضمير ، ومن دعاية الخصم . وغايته التي يسعى وراءها هي القضاء على نظام من نظم الاضطهاد ؛ ولكن الكذب نفسه اضطهاد . فهل يمكن الدأب على الاضطهاد تعللاً بوضع نهاية له ! أصبح استبعاد الإنسان لتحريره على نحو أفضل ! قد يقال إن الوسيلة موقوتة . كلا ، لن تكون كذلك إذا ساعدت على خلق مجموعة من الناس مكلوبة كاذبة ، لأن الذين يستولون على الحكم في هذه الحالة لن يكونوا هم الذين كانوا جديرين بالاستيلاء عليه . والأسباب التي لديهم لقمع الظلم مقبوضة من أساسها بالطريقة التي يتبعونها لقمعه . وهكذا تفسد سياسة الحزب الشيوعي الغاية التي يسعى إليها ، لأن هذه السياسة تقوم على كذب هذا الحزب أمام فئاته الخاصة ، وعلى إلقاء التهم ، وعلى كتمان الهزائم والأخطاء . ومن جهة أخرى ، من اليسر أن يجاب على ذلك بأنه لا يمكن أن تقال الحقيقة كلها للجنود في الحرب ، وكل حزب ثوري في حرب . فالمسألة ، إذن ، مسألة قياس ، ولن يفيينا أى قانون جاهز سلفاً من فحص كل حالة خاصة وحدها . ومرد هذا الفحص إلينا وحدنا وإذا ترك السيامي لنفسه لاختار من الوسائل أيسرها ، أى أنه يهبط في المتحدر . ويتبعه سواد الشعب مخلوعاً بالدعاية . وإذن ، من غير الكاتب يمكنه أن يصور للحكومة والأحزاب والمواطنين قيمة الوسائل المستعملة ؟ وليس معنى هذا أن علينا أن نعارض باضطهاد استعمال العنف . وأتعرّف بأن العنف — في أى شكل يظهر فيه — إخفاق . ولكنه إخفاق لا يمكن فهمه ، لأننا في عالم عنف ، وإذا كان حقاً أن المجرؤ إلى العنف في وجه العنف يستهدف لخطر استداعته ، فمن الحق كذلك أنه الوسيلة الوحيدة لإنهائه . ففي صحيفة من الصحف ، كان كاتب يكتب في أسلوب على حقل لا بأن به من اليان قاتلاً إن علينا أن نرفض كل مشاركة آتمة مباشرة أو غير مباشرة في أعمال العنف ، من أى مكان أتى ، ثم كان على نفس الصحيفة أن تعلن في الغد المناوشات

الأولى في حرب الهند الصينية . واليوم أسائل الصحيفة نفسها : ماذا علينا أن نفعل لرفض كل مشاركة غير مباشرة لأعمال العنف ؟ إذا لم تقل شيئاً ، فأنت بالضرورة من فريق الاستمرار في الحرب : والمرء مسئول دائماً عما لا يحاول منه . ولكن إذا تمسكت بوقف الحرب حالا ، وبأى ثمن ، كنت سيئاً في بعض المذاهب ، وأتيت عملاً من أعمال العنف ضد جميع الفرنسيين الذين لم مصالح هناك . ولا أتحدث طبعاً عن الحلول الوسط ، فن الحلول الوسط تولدت الحرب . فالعنف بالعنف ، وعلى المرء أن يختار . وعلى حسب مبادئ أخرى . وللسامى أن يسائل نفسه عما إذا كان نقل الجنود ممكناً ، وعما إذا كان الاستمرار في الحرب يستلزم منه الرأى العام ، وعن نتائج الحرب النووية . وعلى عاتق الكاتب أن يحكم على الوسائل ، لا من وجهة نظر الخلق الجرد ، ولكن في نطاق الآمال والخاوف لغاية محددة ، هي تحقيق ديمقراطية اشتراكية . وهكذا يجب علينا أن نفكر في المسألة الحديثة التي هي الغاية والوسائل ، لا نظرياً فحسب ، ولكن في كل حالة عينية .

وبرى المرء أن ثم أموراً كثيرة تتطلب العمل . ولكن إذا استهلكنا حياتنا في « النقد » ، فمن الذى يلومنا ، إذن ، على ذلك ؟ لقد صار النقد واجباً كلياً يلتزم به الإنسان بجميع قواه . وفي القرن الثامن عشر ، كانت الأداة مجهزة ، فكان مجرد استخدام العقلية التحليلية كافياً في تطهير المذكرات . أما اليوم وقد أصبح الواجب — في وقت واحد — هو التطهير ، واستدراك النقص ، ودفع المبادئ إلى الأمام حتى تكمل بعد أن أصبحت زائفة لتوقفها في الطريق ؛ فقد صار النقد كذلك تركيبياً ، وهو يستخدم كل قوى الاختراع ؛ فبعد أن كان محمداً باستخدام عقل كونه علوم الرياضة قرنين ، أصبح ، على النقيض ، هو الذى يكون العقل الحديث ، بحيث تكون الحرية الخالقة أساسه في نهاية الأمر . وقد لا يحمل هذا النقد في نفسه حلاً وضعياً ؛ ولكن ما الذى يحمل هذا الحل اليوم ؟ لا أرى في كل مكان سوى قوانين هزمية ، وترقيعات ، وحلولاً وسطاً تعوزها حسن النية ، وأساطير بالية رسمت من جديك على فجل . فلو لم نكن قد فعلنا سوى فناء هذه البثور المملوءة هواء ، بتراً بعد بتر ، لاستحققتنا كثيراً من تقدير قرائنا .

على أن النقد حوالي عام ١٧٥٠ كان تمهيداً مباشراً لتغيير نظام ، مادام قد ساعد

على إضعاف الطبقة الجائرة بهدم مذهبها الفكرى . وليس هو كذلك اليوم ، مادامت
المسركات التى يجب نقدها تنتمى لكل المذاهب الفكرية وكل المعسكرات . فلم تعد
السلبية وحدها التى يمكن أن نخدم التاريخ ، حتى لو اكتملت فى وضعية . ويمكن
للكتاب المنزى أن يقتصر على واجب السلبية فى نقده ، ولكن أجبنا فى جملة يجب أن
يكون ، على الأخص ، أدب بناء . وليس معنى ذلك أن علينا أن نجعل من واجبنا
— معاً أو منفردين — العثور على مذهب فكرى جديد . فى كل عصر — كما وضحت —
يظل الأدب كله هو المذهب الفكرى ، لأنه يؤلف المجموعة التركيبية — المتناقضة [٢٥] —
غالباً — لكل ما استطاع العصر أن ينتجه كى يستمر ، دون إغفال للموقف التاريخى
وللمواهب . ولكن بما أننا اعترفنا بأن علينا أن نتج أدب العمل ، فينبغى أن نتمسك
بمقصدنا حتى النهاية . فلم يعد من وقت للوصف أو الحكاية ، ولكننا لن يمكننا كذلك
أن تقتصر على الشرح . فالوصف — حتى لو كان نفسياً — محض متعة من متع التأمل ؛
والشرح نوع من القبول ، فيه القاموس العنصر لكل شئ ؛ وكلاهما يفترض أنه قد قضى
الأمر . ولكن إذا كان الإدراك فى نفسه عملاً ، وإذا كنا نرى أن تصوير العالم هو دائماً
كشف عنه رجاء تغيير ممكن له ، فعلينا ، إذن — فى هذا العصر ، عصر الاستسلام
للمصائر — أن نوحى إلى القارئ ، فى كل حالة عينية ، بقدرة على الإبرام والنقض لا
وبالاختصار : قدرته على العمل . والموقف الحاضر ثورى فى أنه لا يمكن بحال
تحمله ، ويظل فى ركود ، لأن الناس قد انتزعت منهم ملكية مصائرهم الخاصة بهم ؛
وأوروبا تتخلى عن سلطانها تجاه الصراع المقبل ، وتبحث عن الوقوف مقلداً فى صف
معسكر المنتصرين أكثر مما تبحث عن توقي وقوع هذا الصراع ؛ وروسيا السوفيتية
تحبس نفسها وحدها ومطاردة كخنزير برى وسط قطيع من كلاب ضارية متحفز
لهشه ، وأمريكا التى لا تخاف الدول الأخرى ، مذعورة بعبء نفسها ، وكلما زاد
غناها زادت ثقلاً ، ونامت بشحمها وكبريائها ، تدع نفسها تسير ، مغنضة العينين ،
نحو الحرب : فهنا نحن أولاء لا نكيب إلا لتقليل من الناس فى بلدنا ، ولجفنة من الآخرين
فى أوروبا ، ولكن علينا أن نجد فى البحث عنهم أينما كانوا ، أى ضالين فى زمنهم ؛
كالآلة فى كومة من التبن ، وأن نذكرهم بما لهم من سلطان . ولنا خدم فى مهنتهم ،
وفى أسرهم ، وفى طبقتهم وفى بلدهم ، لتقيس معهم ما هم فيه من استعباد ، ولكن على
ألا نجعلهم يفتخرون أكثر فيه : فلنبين لهم أن الحركة الأكرية آلية من العامل يوجد

سلفاً الإنكار الكامل للاضطهاد ، ولا نواجه موقفهم أبداً على أنه من معطيات الواقع ، بل على أنه مشكلة ، ولزهم أن موقفهم يستمد شكله وحلوده من أفق لاحدود له من الاحتمالات ، وبالاختصار : ليس له من صورة أخرى إلا تلك التي يصفونها عليه بسلوكمهم الذي يختارونه بغية تجاوزه ؛ ولنعلمهم أنهم ، في وقت واحد ، ضحايا ومستولون عن كل شيء ، وأنهم مظلومون وظالمون ، وشركاء في الإثم لمن يضطهدونهم وأنه لا يمكن أبداً التمييز بين ما يتعرض له المرء وما يقبله وما يريده ؛ ولنتبين أن العالم الذي يعيشون فيه لا يتحدد أبداً إلا بالرجوع إلى المستقبل الذي يضعونه نصب أعينهم ، وأنه مادامت القراءة تكشف لهم عن حريتهم ، فلنجد منها كفى نذكرهم بأن هذا المستقبل — الذي ينزلون فيه أنفسهم كفى يحكموا على الحاضر — ليس إلا المستقبل الذي ينتظم فيه الإنسان مع نفسه ، ويتصل أخيراً بذاات نفسه بوصفه كلا بفضل سيطرة « مدينة الغايات » ؛ لأن الإحساس بالمعالة وحده هو الذي يتيح الغضب على مظلمة مفردة من المظالم ، أى انه على وجه الدقة ، يتيح للمرء أن يكون منها مظلمة ؛ وأخيراً ، حين تدعوهم إلى أن ينزلوا أنفسهم منزلتها في « مدينة الغايات » ليفهموا عصرهم ، يجب ألا ندعهم يجهلون ما يشتمل عليه عصرهم من أمور مواتية لتحقيق غرضهم : كان المسرح فيما مضى مسرح « تحليل خلقى للشخصيات » : فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد في تعقيدها أو تنقص ، ولكنها تعرض عرضاً تاماً في حياتها ، ولم يكن للموقف دور إلا في وضع هذه الأشخاص في صراع بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحويل في حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الأخرى فيها . وقد بينت في مكان آخر كيف حدثت تغيرات هامة منذ قليل في هذا الميدان : فقد رجع كثير من المؤلفين إلى مسرح المواقف . ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات : فالأبطال حريات أدخلت في الفخ ، مثلنا جميعاً . فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية شيئاً سوى اختيار « مخرج » ، ولن تساوى أكثر من المخرج الذي تختار . وتبقى أن يصير الأدب كله خلقياً وجدلياً مثل هذا المسرح الجديد ؛ أى يصير أدباً خلقياً لا أدب وعظ . وليوضح هذا الأدب ، في بساطة ، أن الإنسان أيضاً قيمة ، وأن المسائل التي يضعها لنفسه دائماً خلقية . وعلى الأخص ، ليعين الأدب لنا في شكل امرئ الإنسان المتكرر . وكل موقف — في معنى من معانيه — بمثابة مصيدة قرآن : تجلوان في كل مكان ؛ فقد

عبرت من قبل تعبيراً قاصراً ، فليس من مخارج يختار منها . فالخروج شيء يتكرر . وكل امرئ يتكرر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص به . فعلى المرء أن يتكرر كل يوم .

سنفقد كل شيء على الأخص ، إذا أردنا أن نختار من بين السلطات التي تهيج الحرب . واختيار روسيا معناه التخلي عن الحريات النظرية ، بدون أمل حتى في الحصول على الحريات المادية : فتأخرها الصناعي يمنعها ، في حالة انتصارها ، من تنظيم أوروبا ؛ ومن ثم يكون الاستمرار غير المحدد لدكتاتورية اليوأس . ولكن بعد انتصار أمريكا ، وحين يستأصل الحزب الشيوعي ، وتصبح الطبقة العاملة مثبطة المهمل ، لا وجهة لها ، وبعبارة أحدث : ممزقة تمزيقاً ذريعاً ، وتصبح الرأسمالية قاسية بقدر ما هي سيادة العالم ؛ أو يعتقد المرء أن تتاح آنذاك فرص كبيرة لنجاح حركة ثورية تبدأ من الصفر ؟ سيقال : يجب أن يحسب حساب السلطات المشهولة . على أي ، على وجه الدقة ، أريد أن أحسب حساب التي أعرف . ولكن ماذا يضطرننا إلى الاختيار ؟ أو نصنع حقاً التاريخ حين نختار من بين مجموع معطيات ، لا شيء سوى أنها معطيات ، وحين ننضم إلى جانب الأقوى ؟ وفي هذه الحال ، كان على الفرنسيين جميعاً ، حوالى عام ١٩٤١ ، أن ينضموا إلى جانب الألمان ، كما دعا إلى ذلك المتعاونون مع العدو . وإذن ، الأمر — على نقيض ذلك — جلي في أن العمل التاريخي لم يتحصر قط في اختيار بين المعطيات الغفصل ، ولكنه كانت له دائماً خاصية ابتكار حلول جديدة على أساس موقف محدد . واحترام المجموعات نزعته تجريبية محضة وماذجة ، ومنذ زمن طويل تجاوز الإنسان هذه النزعة التجريبية في العلم والأخلاق والحياة الفردية : فقد كان عمال شركة المياه في فلورنسا « مختارون من بين الجميع » ، في حين اخترع تورينشلي الضغط الجوي ، وأقول إنه اخترع ، أولى من أنه اكتشف ، لأنه حين يكون شيء خبيثاً عن العمون ، يجب اختراعه بجميع أجزائه ليستطاع اكتشافه . فلماذا ، وبأي مركب نقص ، برفض الواقعيون بيتنا — فيما يخص العمل التاريخي — قوة الخلق هذه في حين يتنادون بها في كل مجال آخر ؟ ويكاد يكون العامل التاريخي دائماً هو الإنسان ، حين يوضع أمام قياض الإحراج بين حدين ، فيخرج إلى الوجود فجأة محدثاً لم يره أحد حتى ذلك الوقت . حقاً علينا أن نختار بين روسيا وبين الكتلة الأنجلوساكسونية ، أما أوروبا الاشتراكية ، فليست « في الاختيار » ، لأنها غير موجودة . فهي تتطلب أن تصنع .

ولن يكون ذلك أولاً مع انجلترا التي يحكمها تشرشل ، لا ، ولا مع السيد بيفين : بل على القارة أولاً ، وباتحاد جميع هذه البلاد التي لديها نفس المشكلات .

سيقولون : قد فات الأوان ؟ ولكن ماذا يلرون من الأمر ؟ وهل حاولوه مجرد محاولة ؟ تم دائماً صلاتنا مع جيراننا الأذنين عن طريق موسكو أو لندن أو نيويورك ؟ فهل يجولون أنه توجد كذلك طرق مباشرة ؟ ومهما يكن من شيء ، وما دامت الظروف لم تتغير ، فإن فرص نجاح الأدب مرتبطة بقيام أوروبا اشتراكية ، أى من مجموع الحكومات ذات البنية الديمقراطية والجماعية ، والتي فيها كل فرد - فى انتظار ما هو خير - يتنازل عن جزء من سلطانه لمصلحة المجموع . وفى هذا الفرض وحده سيقى لنا أمل فى تجنب الحرب ، وفى هذا الفرض وحده سيظل مريان الأفكار حراً فوق القارة وسيجد الأدب من جديد موضوعاً وجمهوراً .

* * *

هاهى تلك واجبات كثيرة معاً - ولكن سيقولون إنها جد متفرقة . وهذا حق . ولكن قد أوضح « برجسون » أن العين - وهى عضو معقد غاية التعقيد - إذا استمرضنا وظائفها منفردة بعضها بجانب بعض ، فلننا ستعود إلى نوع من البساطة ، متى أحللتناها محلها فى الحركة الخالقة للتطور . وهذا شأن الكاتب : فإذا أحصيت - تحليلياً - الموضوعات التي يشرحها « كافكا » ، والمسائل التي يضعها ؛ فى كتبه ؛ وإذا اعتدلت بعد ذلك - برجوعك إلى فترة ابتدائه لمهنته - بأنها كانت بالنسبة له هى الموضوعات التي عليه أن يعالجها ، والمسائل التي عليه أن يضعها ؛ فسيبروك اللع . ولكن ما هكذا يصح أن ينظر إليه : فعمل « كافكا » الأدبي رد فعل خرموحد للعالم المسيحي اليهودى فى أوروبا الوسطى ؛ وقصصه تجاوز تركيبه لموقفه بوصفه إنساناً ، وبوصفه تشيكوسلوفاكياً ، وبوصفه مخطوباً لفتاة ، وبوصفه أبى المراس ، وبوصفه مصنوراً ، وما إلى ذلك من الأوصاف ، كما كانت كذلك قبضة يده ، وابتسامته ، ونظراته التي كان يعجب بها كثيراً « ماكس برود » . ويتحليل الناقد تنوب هذه الأمور إلى مسائل ؛ ولكن هذا الناقد على خطأ ، إذ تجنب قراتها فى « حر كنها » .

هذا ؛ ولم أريد أن أملى واجبات على كتاب جيل : فبأنى حق أفعل هذا ؟ ومن الذى رجاني أن أفعله ؟ كما أنى كذلك لا أستطيع البيانات الملهية . وإنما حاولت وصف موقف ، بأماله ونخافه ، وتوعداته ، وحواجزه ؛ وإنما ينشأ أدب العمل فى عصر الجمهور الذى لا وجود له . ذاك هو المعطى ، ولكل امرئٍ مخرج . ومخرجه هو أسلوبه وفنه وموضوعاته . فلماذا تسربت إلى نفس الكاتب سرعة البت فى هذه المسائل ، كما هى حالتي ، أمكن توکید أنه سيقترح لها حلولاً فى الوحدة الخالقة لعمله ، أى فى حال عدم التميز لحركة الخلق الحر [٢٦] .

لا شئ يؤكد لنا أن الأدب خالد ؛ وحظه اليوم ، حظه الوحيد ، هو حظ أوروبا والاشتراكية والديمقراطية والسلام . ويجب أن نقامر بلعب دوره ، فلماذا خسرنا — نحن معشر الكتاب — فتباً لنا . ولكن تباً للمجتمع أيضاً . وقد وضحت أنه بالأدب تنقل الجماعة إلى التفكير والتأمل فى ذات نفسها ، فتكتسب شعوراً بائساً ، وصورة لنفسها يعوزها التوازن ، فلا تنفك تبحث عن تحويلها وتحسينها . ولكن فن الكتابة — بعد — ليس محمياً بقوانين العناية الإلهية الثابتة ، فهو من صنع الناس ، يختارونه حين يختارون أنفسهم . فلماذا كان على الأدب أن يتحول إلى دعاية محضة ، وإلى مسلاة محضة ، يردى المجتمع فى حماة الأمر المباشر ، أى الحياة بدون ذاكرة ، حياة الحشرات والزواحف . وقيتاً ليس كل هذا من الأهمية بمكان ، فيسبر كل اليسر أن يستطيع العالم الاستغناء عن الأدب ؛ ولكنه يستطيع خيراً من ذلك أيضاً أن يستغنى عن الإنسان .

تعليقات المؤلف على الفصل الرابع

[١] لا يزال الأدب الأمريكي في مرحلته الإقليمية .

[٢] حينما مرت بنويورك عام ١٩٤٥ ، رجوت وسيطاً من وسطاء النشر الأدبي في الحصول على حقوق ترجمة قصة : « ذات القلب الوحش » *Miss. Lonelyheart* من تأليف « ناتاناييل وست » *Nathanail West* ، ولم يكن هذا الوسيط يعرف الكتاب فعقد اتفاقاً مبدئياً مع مؤلفة لكتاب آخر عنوانه « القلب الوحش » *Lonelyheart* وكانت عائساً ، دهشت كل الدهشة أن يفكر أحد في ترجمة كتابها إلى الفرنسية . وعندما بينت لهذا الوسيط خطأه ، بدأ يبحث من جديد ، فوجد أخيراً الناشر الذي كان ينشر كتب « وست » ، واعترف له هذا الناشر بأنه لا يعرف شيئاً عن مصير هذا المؤلف . وبعد إلحاح مني ، أخذ كل منهما يسأل من جديد ، فعلمنا أن « وست » مات منذ سنين كثيرة في حادثة من حوادث السيارات . ويبدو أنه كان له حساب في مصرف بنويورك ، وكان هذا الناشر يرسل من وقت لآخر مبالغ من المال ، لتضاف إلى حساب ذلك المؤلف .

[٣] نفوس الشخصيات البرجوازية في أدب « جوهانلو » (١) لها نفس هذه الصفة في عجائباها ، ولكن مع سمات أخرى غالبية على هذه العجائب التي تصير سلبية شيطانية . وعلى حسب ما يفكر كثير من الناس : القداس الشيطاني لدى البرجوازية أقوى سحراً من بهرجها الحلال .

[٤] تبرير الكاتب لأعمال العنف يتضمن اختيار العنف طريقة من طرق التفكير عن روية ، أي أن يألّف المرء الجوء إلى التخويف ، وإلى مبدل السلطة ، وأن يأنف ويحسد البرهنة والمناقشة . وهذا هو الذي يكسب نصوص السريالين التوكيدية مظهرأ شكلياً محضاً ، ولكنه مزعج في كتب « شارل » (٢) مورا السياسية .

(١) *Marcel Johandeau* من كتاب القصة المعاصرة في فرنسا ، ولد عام ١٨٨٨ وفي بحوثه في النقد قد شرح ما سماه : « صوفية الجسم » في العقيدة المسيحية ، أي اتخاذ المسيحية الخفية من الشرأساً للاعتقاد في الخلود .

(٢) *Charles Maurras* ، انظر هامش ص ٢٣٢ .

[٥] شبه آخر مع فئة « العمل الفرنسي » (١) التي أمكن لشارل مورا أن يقول: عنها إنها لم تكن حزباً ، ولكن مؤامرة . ألا تشبه حملات السرياليين التأديبية شيطنة فئة « حزب الملك » .

[٦] هذه الملاحظات الماددة أثارت هياجاً قوياً . على أن هذا الدفاع والم هجوم كانا أبعد من أن يمحلا في الاقتناع ، بل جعلاني أستغرف في الاعتقاد بأن السريالية فقدت أهميتها في الحاضر ، وربما كان ذلك مؤقتاً . وأشهد حقاً أن أكثرية المدافعين عنها اختاريون (٢) . وهم يجعلون منها ظاهرة ثقافية « ذات أهمية عظمى » ، ومسلماً « يقتدى به » . وهل يعتقدون أن السريالية لو كانت لا تزال حية ، كانت مستقبل أن تضع توابل « فرويد » على النزعة العقلية السمحة لدى السيد « فرديناند (٣) ألكيه » ؟ وفي الواقع كانت السريالية ضحية المثالية التي طالما كافحت ضدها ، فجلات : « يوميات (٤) أدبية » و« النبيوع » و« لافوتين » (٥) و« ملتي (٦) الطرق » عبارة جيوب المعدة التي لا تني عن هضم السريالية . ولو أمكن لشخص مثل « دينو » أن يقرأ عام ١٩٣٠ هذه الأسطر للسيد « كلودموريك » وهو شاب من شباب الجمهورية الرابعة الذين يعملون على ذوبان المذاهب الفكرية بعضها في بعض في قوله : « يحارب الإنسان الإنسان ، دون علم بأنه يجب أن تحقق — أولاً — جهة مشتركة من جميع العقول ضد بعض المبركات العقلية الضيقة الزائفة التي تخص الإنسان . ولكن هذا هو ما تعرفه السريالية ، وتنادى به منذ عشرين عاماً . وبوصفها مشروعاً من مشروعات المعرفة ،

(١) Action Française جماعة سياسية تأسست عام ١٨٩٩ ، دعت أولاً إلى وحدة الاتجاه الوطني ، وزعمت أنها جمهورية ، ولكنها سرعان ما أعلنت أنها ملكية ، وتخلت منذ عام ١٩٠٨ إلى شبه حصابات ملكية تسمى نفسها Camelots du roi أو حزب الملك .

(٢) Éclectiques أي الذين يختارون ما يريدون من كل ملعب من المذاهب دون أن يتسكروا بواحد منها .

(٣) Fernand Alquié . أستاذ في السوربون ، له بحوث فلسفية كثيرة موضوعها « العقلية » الكلاسيكية ، و« ديكارط » ، وله كتاب : « النزعة الإنسانية السريالية والنزعة الإنسانية الوجودية » ، وآخر : « فلسفة السريالية » . والكتاب الأخير ظهر عام ١٩٥٥

Gazette des Lettres (٤)

Fontaine (٥)

Carrefour (٦)

تطالب بأنه يجب التجديد في كل شيء فيما يخص الطرق التقليدية للتفكير والإحساس ؛
نقول : لو أنه قرأ ذلك لاحتج ، يقيناً ، قائلاً : السريالية لم تكن « مشروع معرفة »
فقد كانت تستشهد ، خاصة ، بمجلة « ماركس » الشهيرة : « نحن لا نريد فهم العالم ،
ولكن نريد تغييره » ؛ ولم ترد السريالية قط هذه « الجبهة المشتركة للعقول » التي تعيد
إليها الذكرى الحلو للحدود الشعبية الفرنسية . وخلافاً لهذا التفاؤل الذي لا يخلو من
الحق ، أكدت السريالية دائماً تبعيتها الصارمة للرقابة الداخلية وللإضطهاد ؛ ولو
كانت فيها جبهة مشتركة من جميع العقول (على أن التعبير بالعقول في صيغة الجمع
ما أقل ملائمته للسريالية !) لأنت : بعد الثورة ، وفي عهد ازدهارها ، لم تكن
لتسمح أن يعكف الناس عليها هكذا ليفهموها . فقد كانت — شائها في ذلك شأن
الحزب الشيوعي — تعد أن كل من ليس معها كلية وبلا استثناء فهم ضدها . فهل
تفهم السريالية اليوم الحيلة التي اتخذت منها موضوعاً لها ؟ ولتوضيحها ، سأكشف ،
إذن ، عن أن « جورج باتاي » — قيل أن يجبر علانية « ميرلوبونتي » (١) بأنه يسحب
من أجلاً مقالته — أخبره عن غرضه في التحول عن مذهبه . وأنداك صرح هذا البطل
السريالي : « ألوم » ريتون « أكبر اللوم ، ولكن يجب أن نتحد ضد الشيوعية » ؛
وهذا كاف . وأعتقد أنني أقدر السريالية حين أعود إلى عهد حياتها المشوبة وأناقش
قصدها ، أكثر مما أقدرها حين أحاول تمثيلها من إدارة . وحقاً لا تتلائم السريالية
كثيراً مع ذوق ، لأنها — ككل الأحزاب الاستبدادية — تؤكد استدامة نظراتها ؛
لتخفى — وراء ذلك — تغير نظراتها تغيراً مستمراً ، ولهذا لا يجب هي أبداً أن يرجع
المراء إلى تصريحاتها السالفة . وكثيراً من النصوص التي أجدها اليوم في فهرس المعرض
السريالي الذي عنوانه : « السريالية عام ١٩٤٧ » — وهي نصوص اعتمدها رؤساء
الحركة — أقرب إلى النزعة الاختيارية (٢) الودية لدى السيد « كلودموريك » منها
إلى صنوف التمرد للحداثة للسريالية الأولى . وهذه ، مثلاً ، بضعة أسطر للسيد « باستور »
Pastoureau « التجربة السياسية للسريالية ، تلك التجربة التي جعلتها تنفجر حول
الحزب الشيوعي نحو عشرة أعوام ، لها تيجتها الواضحة كل الوضوح . ومحاولة

(١) Merleau - Ponty من الفلاسفة المعاصرين وأستاذ في السريون ، وله اتجاه خاص في

الوجودية .

(٢) هي أن يختار المراء من بين المذاهب الفلسفية المختلفة ، دون التزام بواحد منها .

الاستمرار فيها بمثابة الانحصار في قياس من أقيمت الإخراج حذاه : فسادها أو ضياع تأثيرها . وفي هذه التجربة مناقضة للبواعث التي دفعت السيربالية فيها مضى إلى شروعا في عمل سياسي . وهذه البواعث مطالب مباشرة في ميدان الفكر ، وعلى الأخص في ميدان الأخلاق ، بقدر ما هي متابعة للبحث عن الغاية البعيدة ، وهي التحرير الكامل للإنسان ، ثم متابعة الحزب الشيوعي في الطريق الذي إلزم به من مؤازرة الطبقات . على أنه من الواضح أن السياسة التي يمكن أن تكون أساساً لتحقيق مال الطبقة العاملة ، ليست هي ما يدعونه سياسة المعارضة اليسارية للحزب الشيوعي ، ولا سياسة الفئات الصغيرة القوزوية فالسيربالية — التي حددت ما تقوم به من دور في المطالبة بإصلاحات لا حصر لها في ميدان الفكر ، وعلى الأخص الإصلاحات الخلقية — لم يعد يمكنها أن تفتش تأثيراً لها عن طريق المشاركة في عمل سياسي غير خلق بالضرورة ، كما لا يمكنها — ما لم تتخل عن تحرير الإنسان بوصفه غايتها التي تسعى للوصول إليها — أن تشترك في عمل سياسي لا أثر له بالضرورة ، لأنها تحترم المبادئ التي تقدر أنه ليس لها أن تتجاوزها . فالسيربالية ، إذن ، منطوية على نفسها . ولا تزال تتجه جهودها إلى الوصول لنفس الغايات وإلى تعجيل تحرير الإنسان ، ولكن بطرق أخرى . (وتوجد نصوص أخرى مشابهة ، وحتى بعض جمل متواردة على نفس المعنى في هذا المرجع : « مقاطعة افتتاحية » Rupture Inaugurale ، وهو تصريح لجماعة السيربالية في فرنسا في ٢١ من يونية عام ١٩٤٧ ص ١٤ — ١٧) .

وفي هذا التصريح ، يلحظ المرء ملاحظة غريبة هذه الكلمة : « إصلاح » ، كما يلحظ الطغوى غير المألوف من جانبهم إلى الأخلاق . وهل لنا أن نقرأ يوماً صحيفة دورية عنوانها : « السيربالية في خطمة الإصلاح » ؟ ولكن النص الذي أوردناه يؤكد ، خاصة ، « مقاطعة السيربالية للماركسية » ، وبمعهوم الآن أنه يمكن التأثير في البنية (١) العليا في المجتمع دون تغيير في البنية الدنيا (٢) الاقتصادية .. سيربالية « خلقية » و « إصلاحية » تريد حصر عملها في تغيير المذاهب الفكرية : هذا ما يبعث في المرء

(١) و (٢) من أسس فلسفة الواقعية الاشتراكية قولهم بتأثير البنية الدنيا في البنية العليا في المجتمع ، بحيث تكون الثانية بمثابة انكاس للأول ، ولهذا أثر في أديهم وتقدم ، وقد شرحت أراهم وتقدمنا في كتابنا : النقد الأدبي الحديث .

شعوراً بالمثالية على نحو خطير ، وبقى لنا تحديد « الوسائل الأخرى » التي يحدثونها عنها . هل ستتخفنا السريالية بقوائم جديدة للقيم ؟ وهل ستنتج مذهباً فكرياً جديداً ؟ كلا ؛ إذ السريالية تصرف مهما « في نشدان مقاصدها الدائمة ، من انتقاص المدنية المسيحية ، واتمهيد لسيطرة النظرة العامة الفلسفية (١) كما هي عند الألمان » . ويرى المرء أن المراد هنا هو السلبية . والمدنية الغريبة — في اعتراف « باستورو » نفسه — مدنية محتضرة ؛ تهددها حرب فسيحة ، كل مهما هو دفن هذه المدنية ؛ ويتطلب عصرنا مذهباً فكرياً جديداً يتيح للإنسان أن يحيا ، ولكن السريالية ستدأب على مهاجمة مرحلة الحضارة المسيحية في العقيدة الكاثوليكية ، على حسب ما سنها القديس « توما » (٢) . وكيف تستطيع مهاجمتها ؟ أبعرضهم عام ١٩٤٧ الذي هو بمثابة قطع من الحلوى سرعان ما تذوب بالامتصاص ، أولى أن نعود إلى السريالية الحقيقية ، كما تراءى في هذه المؤلفات : « مطلع النهار » (٣) و « نادجا » (٤) و « الأواني المستطرقة » (٥) .

ويؤكد « ألكيه » و « ماكس بول فوشيه » تأكيداً قاطعاً أن السريالية محاولة للتحرير . وعلى حسب أقوالهما يراد منها تأكيد حقوق الكلية الإنسانية ، بدون استثناء ، حتى اللاشعور ، والحلم ، والجنس ، والخيال . وأنا على وفاق تام معها ؛ وهذه ما أرادته السريالية ، وفي هذا حقاً تبين عظمة مشروعها . على أن علينا أن نلاحظ أن فكرة الكلية تم عن عصر خاص ، فهي الفكرة التي أثارَت النزعة النازية ، والنزعة الماركسية ، وتثير اليوم النزعة « الوجودية » . وبقينا ، علينا أن نعود إلى « هيجل » بوصفه مصدراً لكل هذه الجهود . غير أنني أتبين — في جلاء — تناقضاً خطيراً في أصل السريالية : وإذا استعملت لغة « هيجل » أقول إن هذه الحركة كانت تحتوي على الإدراك العقلي بمعنى الكلية (وهو ما يستخلص في وضوح من هذه الكلمة الشهيرة التي قالها « أندريه بريتون » : الحرية في لون الإنسان) . ولكن هذه الحركة حققت هذا الإدراك على نحو آخر في بياناتها المذهبية المقررة . وحقاً : كلية الإنسان — بالضرورة —

(١) Thomas D'Aquin (١٢٢٥-١٢٧٤) كانت فلسفته الدينية أساساً لكاثوليكية .

(٢) و (٣) و (٤) هي مؤلفات « أندريه بريتون » وعنوانها بالفرنسية على الترتيب :

(١٩٣٤) ، (١٩٢٨) Nadja ، (١٩٢٨) Les Vases Communicants

Point du Jour (١٩٣٢) .

تركيبية ، بمعنى أنها الوحدة العضوية المحملة لكل مقوماته الثانوية . فالتحرير الذي يهدف إلى أن يكون كلياً يجب أن يبدأ بمعرفة الإنسان معرفة كلية (ولا أبحث الآن في بيان ما إذا كان هذا ممكناً ، فعلوم أتي مقتنع بذلك تمام الاقتناع) . ولا يدل هذا على أن علينا أن نعرف — ابتداء — كل المضمون الفطري للحقيقة الإنسانية ، ولا على أنه يمكننا تحصيل تلك المعرفة ، ولكنه يدل على أنه يمكننا أن نتوصل إلى الوقوف على ذات أنفسنا في الوحدة — الجلية العميقة معاً — لسلوكنا وعواطفنا وأحلامنا ، والسيرالية — لأنها ثمرة عهد معين — تضيق ، ابتداء ، من المخلفات المضادة للزعة التركيبية : فتبدأ أولاً بالسيرالية التحليلية التي تمارس تأثيرها على الحقيقة في شئون الحياة اليومية . وقد كتب « هيجل » في الشك قائلاً : يصبح الفكر فكراً كاملاً حين يفنى « الموجود — في — العالم » ، يفنيه في التنوع المتعدد لتعييناته ، وحين تصبح سلبية الشعور بالذات الحرة — في داخل التعدد في أشكال الحياة — سلبية واقعية . والشك ينظر لتحقيق هذا الشعور كما ينظر الموقف السلبي بازاء الوجود المتحقق في صورة الغير ، إنه ، إذن ، ينظر الرغبة والعمل » (راجع كتاب ظاهريات الروح ، ترجمة هيوليت ، ص ١٧٢) وكذلك الحال فيما يبدو لي جوهرياً في النشاط السريالي ، إنه زول الروح السلبية إلى إلى العمل : فسيرالية الشك تصير عينية ، فقطع السكر التي اخترعها « دي شان » مثل المنفضة في شكل ذئب ، كلاهما عمل من الأعمال ، أي هي على وجه الدقة الهدم عينا الصادر عن جهد للأشياء التي لا يهدمها الشك إلا قولاً . وأقول مثل ذلك فيما يخص الرغبة ، فهي مقوم من المقومات الجوهرية لمحبة السريالي ، ومعلوم أنها رغبة استهلاك وتدمير . وفي ذلك نرى الطريق الذي تسلكه السيرالية ، وأنه يشبه — على وجه الدقة — تجسيدات الوعي الذي تحدث عنه « هيجل » في فلسفته ، فالتحليل البرجوازي هدم مثالي للعالم ، بالمضّم ، ومسلك الكتاب المعتدلين يستحق الاسم الذي سمي به هيجل الرواقية حين قال : « ليست هي إلا قضيوراً عقلياً للسيرالية ، فهي ترتفع فوق هذه الحياة مثل وعي السيد » . وعلى التقدير من ذلك السريالية التي « تنفذ في هذه الحياة مثل وعي العبد » . وهذه هي قيمتها بقيتاً ، ومن ، ثم دون أدنى شك ، يمكنها أن تزعم الاتصال بوعي العامل الذي يشر بحريته في العمل . غير أن العامل يهدم لينني : فباجتثاته للشجرة يعمل الخشب والوند . فيتعلم ، إذن ، وجهي الحرية التي هي السلبية البناءة . والسيرالية ، باستعارتها طريقها من التحليل البرجوازي ، تعكس هذه الطريقة : فبدلاً من الهدم

لأجل البناء ، تنفى هي لأجل الهدم . فالبناء عندها مستلب دائماً ، فهو يذيب نفسه في طريقة الغاية منها الإهلاك . على أنه ، بما أن البناء حقيقى والهدم رمزى ، يمكن ، أيضاً ، أن يدرك الموضوع السيرىالى مباشرة على أنه غاية نفسه : فهو — على حسب توجه الانتباه إليه — « مكتر خام » أو معارضة في ماهية السكر . ويبدو الموضوع السيرىالى — بالضرورة — ذا ألوان مختلفة ، لأنه يصور النظام الإنسانى معكوساً ، وبصفته هذه ، يحتوى في نفسه على تقيضه هو . وهذا هو ما يتيح لمن يقوم بتكوينه أن يزعم أنه ، في وقت معاً ، يهدم الحقيقى ويخلق — شعرياً — شيئاً فوق الحقيقة فيما وراء الحقيقة . وفي الواقع ، حين يتم تكوين الشئ السيرىالى على هذا النحو يصبح شيئاً من العالم بين أشياء أخرى ، أى يصبح لأشئ سوى الدلالة المبلوذة للهدم الممكن للعالم ، و « اللتب — المنضبة » في المعوض السيرىالى الأخير ، مجهود للتوفيق بين الأمرين المتناقضين لكى يسرى في أجسادنا شعور منهم من طبيعة الخشب ، بقدر ما هو كذلك معارضة مزدوجة ، فهو معارضة بلعى لما لا حياة فيه ، ومعارضة ما لا حياة فيه للعى . ومجهود السيرىاليين محصور في تقديم هذين الوجهين من إنتاجهم في نفس حركة واحدة ، ولكنها يعوزها التركيب : ذلك أن هؤلاء المؤلفين لا يريدونه ، ويتناسهم تقديم الحزكتين الخالقتين كأنهما مذابتان في وحدة جوهرية ، وكأن كل واحدة منهما هي الجوهرية في نفس الوقت ، مما لا يجعلنا نخرج من التناقض . ولا شك أنهم قد حصلوا على النتيجة المتوقعة . فالشئ المخلوق المهلوم يشر توتراً في فكر المشاهد له ، وهذا التوتر هو — على وجه الدقة — الحركة الخالقة السيرىالية : فالشئ المعطى مهلوم بالمحادة الباطنة ، ولكن الجدال نفسه والهدم كلاهما موضوع جدال ، بدوره من جانب الطايغ الوضعى ، ومن جانب الوجود الآتى العيى للخلق . ولكن هذا التقلب اللوى المزج الذى يتسم به الحال ليس شيئاً في حقيقة الأمر ، وقصاره أن يكون فجوة بين حدى التناقض يستحيل ملؤها . والتقيض هنا إثارة السخط — كما عرفه بودلير — إثارة فنية ، چون أن يوجد لدينا بيان ولا عيان عن شئ جديد ، ولا أى فهم مادى ، ولا أى فهم لمضمون ، ولكنه شعور فكري نظرى خالص هو تجاوز ودعوة وفراغ . وسأطبق أيضاً على السيرىالية تعبير هيجل في الشك : قائلا (في « السيرىالية » يقوم الرعى حجاً بالتجربة من نفسه بوصفه وعياً متناقضاً مع دخيلة نفسه) . وعلى الأقل ، هل ممياً حل في اللوزان يحول نفسه ليقوم بعملية تحول فلسفية ؟ وهل الموضوع

السريالى ستكون له القيمة الفعلية العينية التى للفرض القائل بالجنى الخيىث [ديكارت] ؟ ولكن هنا يتدخل وهم سريالى ثان : فقد وضحت أن السريالية ترفض الذاتية كما ترفض حرية الإرادة . وحبا العميق للمادية قادها إلى النزعة المادية (لأن المادية هى موضوع صنوف علمها وعماده العميق الجوانب) . فهى ، إذن ، لا تثبت مباشرة أن تسر هذا الوعى الذى اكتشفته لحظة ، فتعطى التناقض قواماً جوهرياً ، فلم يعد قصدهم هو توتر الذاتية ، ولكن توتر تركيب موضوعى للعالم . اقرأ « الأوائى المستطرفة » (١) ، فالعنوان مثل النص يدلان على إنعدام التأمل انعداماً مؤسفاً ؛ فالعلم واليقظة آتيتان مستطرقتان ، ومعنى هذا هو الخلط بينهما ، فهما مد وجزر بلون وحدة تركييبية . وأفهم جيداً أنه سيقال لى : ولكن هذه الوحدة التركيبية مطلوب أن تصنع ؛ وهذه ، على وجه الدقة ، هى الغاية التى تقصد إليها السريالية . ويقول أيضاً « أرياميزى » (٢) : « تبدأ السريالية من الحقائق المتميزة للشعور واللاشعور ، وتوجه نحو تركيب هذه المكونات » . مفهوم ؛ ولكن بأى شئ تقصد إلى القيام به ؟ ما هى أداة التأمل ؟ فروؤية مجموعة جنيتات تلور كلها حول شجرة يقطين (حتى لو كان هذا ممكناً ، وهو ما أشك فيه) هو خطط الحلم بالحقيقة ، وليس هذا توحيداً لهما فى شكل جديد يدمج فى ذات نفسه عناصر الحلم وعناصر الحقيقة مع تحويلها وتجاوزها . وفى الحقيقة ، نحن دائماً فى منطقة الجدال : فاليقظة حقيقية ، مدعمة بالعالم الحقيقى كله ، تعارض هذه الجنيتات الشاحبات التى تجرى على جسدنا ؛ والجنيتات ، على العكس ، تعارض هذه الشجرة المتسلقة . ويبقى الوعى شاهداً وحيداً لهذا الهدم المتبادل ، وملاذاً وحيداً ؛ ولكنه لا اعتداد به . ونحن نرمس أو نجسم بالنحت أحلامنا ، فالنرم هو الذى تلهمه اليقظة : فالتشئ المريب قد أمسك به فى وضوح الأنوار الكهربية ، ووضع فى بحجرة مقفلة ، فى وسط أشياء أخرى ، على ميزن عشرة ستيمرتات من جدار ، وعلى ثلاثة أمتار وخمسة عشر ستيمتراً من جدار آخر ، فيصبح شيئاً من العالم بوصفه خلقاً وضعياً ، ولا يفلت من العالم إلا بوصفه سلبية محضة (وأنظر هنا بنظرة السرياليين من حيث افتراض اعترافهم بأن طبيعة الصورة كطبيعة الإدراك ، وينتهى أنه لا مجال أبداً هنا لمناقشة ما إذا كان السرياليون يفكرون كما أفكر أن الطبيعتين متميزتان أصلاً) .

وهكذا يكون الإنسان السريالى إضافة أو خطأ ، ولكنه لا يكون أبداً تركيباً . وليس من باب الصدفة أن يكون هؤلاء المؤلفون مدينين للتحليل النفسى . فهو يتحفظهم ، على وجه الدقة ، تحت اسم « العقد النفسية » بنموذج هذه التأويلات المتناقضة ، المتكاثرة ، التى ليس بينها تلاؤم ، والتى يستخلصونها فى كل مكان . وحقاً هذه « العقد النفسية » موجودة . ولكن الذى لم يلحظ حتى الملاحظة هو أنها لا يمكن أن توجد إلا على أساس حقيقة تركيبية معطاة من قبل . وهكذا يكون الإنسان الكلى — عند السريالية — هو الجملة التامة لكل هذه المظاهر . وحين أعوزتهم الفكرة التركيبية نظموا حواجز التضاد ، فهذا الهرج الشاق من الوجود واللاوجود كان يمكن أن يكشف عن الذاتية ، كما رجعت أنواع التضاد فى عالم الحس بأفلاطون إلى الصور العقلية ، ولكن جحودهم للذاتية قد حول الإنسان إلى مجرد منزل مسكون ، وفى هذا الرواق المغفل الغامض — الذى هو الشعور بالنسبة لم — تبلو وتنفق أشياء تهدم نفسها بنفسها ، تشبه الأشياء شياً صارماً ، تدخل عن طريق العينين أو من الباب الخلقى^(١) . وتلوى أصوات ضخمة بلون أجسام ، شبيهة بالصوت الذى نعى الإله « بان » (١) . وهذه المجموعة الشاذة تثير فى الذهن الواقعية الأمريكية أيضاً أكثر مما تثير المادية . وبعد هذا ، لأجل الاستعاضة السحرية ، بطريق المشاركة ، وهى وحدة تظهر بلون ضابط ، ويسمونها : « الصلصة الموضوعية » (٢) ولكن ليس ذلك سوى صورة مقلوقة للنشاط الإنسانى . فهم لا يمحرون المجموعة ، ولكن يحصونها . وثم السريالية حقاً : فهى إحصاء ، ولكنها ليست تحريراً ، لأنه ليس فيها شخص يراد تحريره ، وإنما يراد الصراع ضد ما تردت فيه بعض أفراد المجموعة الإنسانية من سقوط الخطوة . والسريالية حافلة بما هو جاهز ، جامد ، وبها رعب من النشوء والولادات . فالخلق عندها ليس هو أبداً صدوراً عن شئ آخر ، ولا انتقالاً من الإمكان إلى العمل ، ولا الحفل باللقاح ، وإنما هو الانبجاس من العدم ، والظهور المفاجئ لشيء مكون كل التكوين من المجموعة :

(١) Pan إله القلمان والرماء فى الأساطير اليونانية ، كان يظهر فى شكل تيس ، ويتكرر فى أشكال أخرى كثيرة ، ويشير الرعب المفاجئ . ويحكى بلوتارخوس أنه فى عهد الإمبراطور الرومانى قيريزس الذى حكم من عام ١٤ — ٣٧ بعد الميلاد ، مالت سفينة نحو الشاطئ ، وسمع منها صوت هائل ينسب للإله « بان » ، وقد استغل هذه الأسطورة بعض المسيحيين فى دلالتها على ميلاد الدين المسيحى .
(٢) انظر هامش من ١٧٨ هذا الكتاب .

وفي حقيقة الأمر هو اكتشاف . فكيف تستطيع السريالية ، إذن ، أن تنقذ الإنسان من أشباح خوفه ؟ ربما تكون قد قتلت هذه الأشباح ، ولكنها قتلت الإنسان أيضاً . وسيقال قد بقيت الرغبة ، وسيقال إن السرياليين أرادوا تحرير الرغبة الإنسانية ، ونادوا بأن الإنسان رغبة . ولكن هذا ليس صحيحاً كل الصحة ؛ أولاً ؛ لأنهم أضفوا التحريم على باب كامل من الرغبات (الحب الشاذ ، والنقااص وما إليها) دون تبرير أى تبرير لهذا التحريم . ثم لأنهم رأوا مما يطابق بغضهم للذائق ألا يعلموا غيرهم الرغبة إلا بمنتجاتها ، كما يفعل ذلك أيضاً التحليل النفسي . وهكذا تكون الرغبة شيئاً ، ومجموعة . غير أنه ، بدلا من الارتقاء من الأشياء (الأعمال الى أعوزها التحقيق ، والصور الرمزية للحلم وما إليها) الى مصادرها الذاتية (التي هي الرغبة في معناها الحقيقي) ، يبق السرياليون جامدين في نطاق الأشياء . وحقيقة الأمر أن الرغبة هينة ولاتهمهم في ذاتها ، ثم إنها تقدم لنا الشرح العقلي لأنواع التناقض التي توضحها « العقد النفسية » ومنتجاتها . وما أقل ما يمجّد المرء من أشياء جد غامضة لدى « بريتون » فيما يخص اللاشعور والغريزة الجنسية . فالذي يثيره ليس هو الرغبة في طبيعتها ، ولكن الرغبة المبلورة ، مما يمكننا أن نسميه مستعيرين تعبير « بيسرز » : رموز اللذة في العالم . فلم يكن قط ما أدهشني — عند من خالطتهم من السرياليين ، والسرياليين سابقاً — هو جلال الرغبات ولا جلال الحرية فقد عاشوا صنوفاً من العيش متواضعة وحافلة بالخرمات ، فأنواع العنف المتفرقة لديهم تحملنا على التفكير في التقلصات غير الإرادية التي تعترى من تحيطه الشيطان من المس أكثر مما تحملنا على التفكير في عمل منظم ، على أن هذه التقلصات مشدودة بخطاطيف « العقد النفسية » . وفيما يخص تحرير الرغبة ، بدلي دائماً أن كبار كلاب الحراسة في عصر النهضة ، وحتى الرومانتيكيين ، قاموا بجهود أكثر من جهود السرياليين وسيقال : إن السرياليين ، على الأقل ، شعراء عظام . هينئاً ؛ وهذا مجال تفاهم . وقد صرح بعض السذج أني « ضد الشعراء » أو « ضد الشعر » . تعبير أحق ، لا يعادله في الحق إلا القول بأنني ضد الهواء أو ضد الماء . وعلى التقيض من ذلك ، أعترف بأعلى صوتي أن السريالية هي الحركة الشعرية الوحيدة في النصف الأول من القرن العشرين ؛ بل أذهب في اعترافي إلى القول بأن السريالية ساعدت ، في ناحية من نواحيها ، على تحرير الإنسان ؛ ولكن الذي تحرره ليس هو الرغبة ، ولا كلية الإنسان ، ولكن الذي تحرره إنما هو الخيال المحض . وإذن ، على وجه الدقة ، من العسير التوفيق

بين العمل والأمر الخيالي الخوض . وأجد اعترافاً مؤثراً بذلك لدى سيربالي من عام ١٩٤٧ يبدو أن اسمه (١) يمدد للاعتقاد في صدقه اعتقاداً كاملاً .

« يجب أن أعترف (وربما لا أكون وحيداً بين من لا يسترضون في يسر) بأنه فجوة بين شعوري بالتمرد ، وحقيقة حياتي ، ثم مجالات الحرب الشعرية التي أباشرها ، والتي يماونني على مباشرتها كتب هؤلاء الذين هم أصدقاؤى . وبالرغم منهم ، وبالرغم منى ، قلما أعرف كيف أعيش .

« وللجوء إلى الأمر الخيالي لنقد الحالة الاجتماعية ، والاحتجاج ، وتعجل التاريخ ، ألا يستهدف ذلك كله لخطر هدمه للجسور التي تصلنا — في وقت معاً — بالحقيقة وبالآخرين ؟ وأعرف أنه لا يمكن قبول التساؤل عن قيام حرية لإنسان وحده . (ليف بونفوا ، في مقاله : الجود في الحياة ، في : السيربالية عام ١٩٤٧ : ص ٦٨) .

ولكن فيما بين الحريين ، كانت السيربالية تتحدث بلهجة أخرى مختلفة جداً . وقد هاجمت شيئاً آخر بما كتبته سابقاً : فحين كان السيرباليون يوقعون بيانات سياسية ، ويقدمون للقضاء من لم يبقوا أوفياء لموقفهم من جاعتهم ، ويحددون طريقة للعمل الاجتماعي ويدخلون في الحزب الشيوعي ، ويخرجون منه في ضجيج ، ويقرّبون من « تروتسكى » ويهتمون بتحديد وضعهم تجاه روسيا السوفيتية ، كان عسيراً على أن أعتقد أنهم كانوا يفكرون في العمل بوصفهم شعراء . وقد يجاب عن هذا بأن الإنسان وحده ، وأنه لا يقسم إلى سيامى وشاعر . وأظن موافقاً على هذا القول ، بل أضيف إليه أنى أجد من الراحة في الاعتراف به أكثر من بعض مؤلفين يجعلون من الشعر نتاجاً من منتجات الآلية ، في حين يجعلون من السياسة مجهود فكر واع . على أن هذا القول — بعد — حقيقة مبتدلة ، صحيحة وزائفة معاً ، ككل الحقائق والابتدالات . لأنه إذا كان الإنسان هو هو ، وإذا كان له طابعه — أينما يوجد — من ناحية من نواحي صفاته ، فلا يدل هذا أبداً على نواحي نشاطه واحدة . وإذا كانت هذه الأنواع من النشاط تستتبع استعمال الفكر ، فلا يصح أن نستنتج من هذا أنها تستعمله بنفس الطريقة . كما لا يصح كذلك أن يكون في نجاح نشاط منها ما يبرر إخفاق أنواع النشاط الأخرى . على أنه هل يفكر

(١) لأن اسمه كاسيدكر بيهو Bonnefoy ومعناه حسن النية .

امرو أنه يتعلق السرياليين حين يقول لهم إنهم يباشرون أمور السياسة بوصفهم شغراء ؟ وعلى الرغم من ذلك ، من الجائز لكاتب — يريد أن يكشف عن وحدة حياته وعمله — أن يبين ، في نظرية له ، اتفاق أهداف شعره وعمله . ولكن هذه النظرية لا يمكن أن تكون إلا نثراً . ويوجد نثر سريالي ، وهو وحده الذى درسته في الصفحات التى يرمونها بالإثم . غير أن السريالية لا يمكن فهمها ، فهي مثل « روتيه » (١) ، تارة تبدو كأنها ملتزمة تمام الالتزام بالحقيقة والصراع والحياة ، وإذا طولبت بحساب التزامها أخذت تصبح أنها شعر خالص وأن الآخرين يفتالونها ، وإنهم لا يفهمون شيئاً في الشعر . وهذا ما تدل عليه هذه الأقصوصة التى يعرفها كل الناس ، ولكنها غنية الدلالة : كتب « أراجون » قصيدة اتضح أنها حرضت على جريمة اغتيال ، وبدأ البحث عن الآثم ، وأتذاك أكدت الجماعة السريالية كلها علانية عدم مسئولية الشاعر : فإن ما يفتح عن « الآلية » لا يمكن أن يكون كالمقاصد المدبرة . وعلى الرغم من ذلك كان واضحاً لكل من مارس الكتابة الآلية أن قصيدة « أراجون » كانت من نوع آخر يختلف عن « الآلية » كل الاختلاف ، وإذا رجل ينتفض غضباً معلناً في عبارات عنيفة واضحة موت الجاني ، وإذا الجاني ينزعج ، وفجأة لا يجد شيئاً أمامه سوى شاعر يستيقظ ويفرك عينيه ، ويدهش من أن يلام على أحلام . وهذا هو الذى قد حدث : حاولت القيام ببحث في النقد لواقع الحقيقة « السريالية » في إحاطها بوصفها التزاماً في العالم ، في حدود ماحول السرياليون توضيح دلالتها في النثر . ويجيبونى أنى أسب الشعراء ، وأجد قيمة ماضافوه من « حصيلة » إلى الحياة الباطنة . ولكنهم في عاقبة الأمر يسخرون من الحياة الباطنة ، فقد كانوا يريدون أن يفجروها ، وأن يحطموا الحواجز بين الذاتى والموضوعى ، وأن يصنعوا « الثورة » بجانب طبقات العمال .

ولنحتّم قولنا بأن السريالية تدخل في فترة انطواء ، وتقاطع الماركسية والحزب الشيوعى . وتريد أن تنفض حجراً حجراً ببيان العقيدة الكاثوليكية كما سنها القديس « توما » . حسن جداً . ولكنى أسأل : أى جمهور يحسون أنهم سيصلون إليه ؟ وبعبارة

(١) Protée ، إله من آله البحر في الأساطير اليونانية ، ابن نيتون ، ورث عن أبيه القدرة على التنبؤ بما يقع ، ولذا كان كثيراً ما يسأل عما سيقع ، ولكى يهرب من يسألونه كان يتشكل في صور كثيرة كلما أراد .

أخرى : في أية نفوس يحسبون أنهم يخربون المدنية الغربية ؟ لقد قالت السريالية ، وكررت قولها ، إنها لا تستطيع أن تؤثر مباشرة في العمال ، وإنهم ليسوا — بعد — في مستوى التأثير بها . والوقائع تصوبها . فكلم من العمال دخلوا معرض عام ١٩٤٧ ؟ وعلى نقيض ذلك ، كم من البرجوازيين ؟ وهكذا ، لا يمكن أن يكون مقصدها إلا سلبياً : هو أن يلزموا في عقول البرجوازيين الأساطير الأخيرة المسيحية التي لازالت فيها . وهذا ما أردت أن أقم الدليل عليه .

[٧] التي تكون خصائصها — على الأخص — منذ مائة سنة ، بسبب سوء التفاهم الذي يفصلهم من الجمهور ويكرههم على أن يبتوا ، هم أنفسهم ، في سمات موهبتهم .

[٨] أكد « بريفو » ، أكثر من مرة ، نجاحه مع الزعة الأبيقورية ، ولكنها الأبيقورية (١) التي راجعها وأصلحها « ألان فورنييه » (٢) .

[٩] إذا لم أتحدث سابقاً عن « مالرو » ولا عن « سانت إكزوبيري » ، فلذلك لأنهم ينتمون إلى جيلنا . وقد كتبوا قبلنا ، ولعلمهم أكبر قليلاً في السن ولكن ، حين احتجاجنا — لكي نكتشف أنفسنا — إلى الضرورة الملزمة والحقيقة الفيزيقية لنوع من الصراع كان للأول [مالرو] الفضل الرجب في الاعتراف — منذ كتابه الأول — بأننا كنا في حرب ، كما كان له نفس الفضل في خلق آداب حرب ، في حين كان السيرياليون ، وحتى « دربو » يكرسون جهدهم في أدب سلم ، وأما الثاني [سانت إكزوبيري] فإنه عارض الذاتية وهلواء التأمل السلبى لدى أسلافنا ، وعرف كيف يرسم صورة تقريبية فيها السمات الكبرى لأدب العمل والأداة . وسأشرح ، فيما بعد ، أنه رائد أدب بناء يتجه إلى أن يحل محل أدب الاستهلاك . وسيرى القارئ — في نهاية هذا الفصل — أن الموضوعات الأساسية لأدب اليوم وفلسفة اليوم هي الحرب والبناء ، البطولة ، والخلق

(١) Epicurisme أو النزعة الأبيقورية ، في اللغة العادية يراد بها نزعة الشخص إلى حب الملذات والراحة والحياة الهيجية ، مع ما يتبع ذلك من اللطف والاعتنان في اختيار أنواع المتعة . وهذا المعنى نسبته إلى « أبيقور » خطأ في واقع الأمر ، لأن أبيقور كان يدعو في الحقيقة إلى الجهد والقناعة والصرامة ، ولكنه خطأ شائع منذ الرومانيين .

(٢) انظر هامش ص ٥٣ .

« والعمل » والتلك والوجود . وحين أقول : « نحن » : أعتقد « نتيجة لذلك ، أنه يمكنني أيضاً أن أقول إلى أحدث عنها (١) .

[١٠] ماذا يفعل « كامو » و « مالرو » و « كوستلر » و « روسية » (٢) سوى أدب مواقف منظرية ؟ فالتحولات التي يصورونها في أديم إما في قبة السلطة وإما في السجن الانفرادي [الزنايات] في عشية الغد الذي سيلقون فيه حتفهم .

وأحداث الحياة المألوفة هي التعذيب وارتكاب القتل ، وحروب ، وانقلاب حكومات ، وعمل ثوري ، وإلقاء قذائف ، ومذابح .

[١١] مفهوم طبعاً أن بعض الضمائر أغنى من بعضها الآخر ، وأقوى عياناً ، وأشد تسليحاً بالنسبة للتحليل أو التركيب ، بل إن لبعضها قوة التنبؤ ، وبعضها في خير وضع للكشف عن عقي الأمر سلفاً ، إما لأن في يديها بعض أوراق اللعب ، وإما لأنها قادرة على اكتشاف أفق أوسع . ولكن هذه الفروق لاحقة ، ويظل تقويم الحاضر والمستقبل القريب تخميناً .

وبالنسبة لنا أيضاً ، لا تظهر الحادثة إلا من خلال الذاتيات . ولكن مصير تعالينا أنها تتجاوز هذه الذاتيات ، لأنها تمتد خلالها ، وتكشف لكل منها عن طابع مختلف لنفسها وللذاتية . وهكذا تكون مسائلتنا الفنية هي العثور على نوع من الانسجام لصنوف الوعي يتيح لنا بيان تعدد أبعاد الحادثة . وفوق ذلك ، بتخلينا عن تخيل رאוية يعرف كل شيء ، تحملنا التبعة في وجوب حذف الوسطاء بين القارئ وبين ذاتيات شخصياتنا المعبرة عن وجهات نظرها ، ويراد بذلك إدخال هذا القارئ في أنواع الوعي كما يدخل في طاحونة ، بل يجب أن يتطابق القارئ كل واحدة من هذه الذاتيات بالتتابع . وهكذا تعلمنا من « جيمس جويس » البحث عن نوع ثان من الواقعية : هو الواقعية الخام للذاتية بدون وساطة ولا مسافة ، مما يجبرنا إلى إقرار واقعية ثالثة هي الواقعية الزمنية .

(١) أي عن « سانت إكزوري » و « مالرو » .

(٢) David Rousset كاتب فرنسي معاصر ، يعني في قصصه بتصوير القنونات الأسابية للمجتمع الحديث ، في تقاريره الجديدة المجددة ، وفي مناساته التي يعيشها الإنسان الحديث وخاصة في فترة الحرب الماضية ، ومن كتيبه : « عالم المسكرات » و « أيام موتنا » .

فلماذا نحن غمرنا القارئ ، دون وساطة ، فى نوع من الشعور ، وإذا نحن أنكرنا عليه كل طريق للتخليق فوق هذا الشعور ، آنذاك لابد من فرض زمن هذا الشعور عليه دون حذف لبعد من أبعاده . فإذا جمعت ستة أشهر فى صحيفة ، فإن القارئ يشب خارج كتابي . وهذا المظهر الأخير للواقعية يثير صعوبات لم يصل إلى حلها واحد منا ، وربما تكون هى على الأخص غير قابلة للحل ، لأنه ليس ممكناً ولا مرجوياً تحديد جميع القصص بحكاية يوم واحد . وحتى لو سلمنا بذلك ، تبقى مسألة أخرى ، هى أن إثارة تخصيص كتاب بأربع وعشرين ساعة بدلاً من ساعة واحدة ، أو بساعة بدلاً من دقيقة ، يستلزم تدخل المؤلف ، كما يستلزم اختياراً متعالياً . وآنذاك ، تجب تغطية هذا الاختيار بوسائل فنية محضة ، هى تأليف مظاهر خادعة ، وهى الكذب فنياً كى يكون المرء به صادقاً ، كما هو شأن الفن دائماً .

[١٢] من وجهة النظر هذه ، تكون الموضوعية المطلقة — أى الحكاية بضمير الغائب التى تقدم لنا الأشخاص بوساطة سلوكهم وأقوالهم ، بدون شرح ، وبدون جولات فى حياتهم الباطنة ، مع الاحتفاظ بالنظام التاريخي الدقيق للأحداث — مساوية تمام المساواة للذاتية المطلقة . وبقيناً ، يمكن أن يزعم المرء — منطقياً — أن ثم ، على الأقل ، وعياً شاعداً ، هو وعى القارئ . ولكن فى الحقيقة ، ينسب القارئ رؤية نفسه حينما يرى ، ويحفظ القصة — بالنسبة له — براءة كبراءة غابة عنراء ، تنبت أشجارها بعيدة عن كل الأنظار .

[١٣] تساءلت أحياناً : لماذا كان الألمان ييقون علينا ، وهم الذين كانت لديهم مائة وسيلة لمعرفة أسماء أعضاء « لجنة الكتاب الوطنية » . وقد كنا ، بالنسبة لهم أيضاً ، محض مستهلكين . ولكن هذا التقدم فى معاملتنا معكوس القصد هنا : فانتشار صحفنا كان مجبوراً جداً ، فلو أنهم قبضوا على « الوار » ؟ (١) أو على « مورباك » ، لكان ذلك أكثر شوقاً على سياسة التعاون المزعومة من خطر تركها يهيمسان بالحرية . وربما كان فضل رجال (الاستباو) تركيز جهودهم على القوات الخفية وعلى رجال المقاومة ،

(١) Paul Eluard (١٨٩٥ - ١٩٥٢) من أرق شعراء فرنسا وأظمهم ، بدأ ميدياليا ، ثم انفصل عن هذه الجماعة — وله دواوين شعر كثيرة ، منها : « الواجب والقلق » (١٩١٧) و « عاصمة الألم » (١٩٢٦) و « الحقيقة المباشرة » (١٩٣٢) و « الأبدى الحرة » (١٩٣٧) .

لأنهم كانوا يضيقون ذرعاً بما يأتى هؤلاء من أعمال هدم حقيقية أكثر من ضيقهم بسليبتنا المجردة . ولاشك أنهم قبضوا على « جاك ديكور » وأعدموه رمياً بالرصاص ، ولكنه لم يكن — بعد — معروفاً فى تلك الفترة .

[١٤] انظر ، على الأخص قصة : أرض الرجال » (١) .

[١٥] مثل « همنجواى » ، مثلاً فى قصته : « لمن تدق الأجراس ؟ » (٢) .

[١٦] على أنه لا يصح أن نبالغ . فقد تحسن موقف الكاتب بعامة . ولكن هذا التحسن ، على الأخص ، وكما سئرى ، كان بوسائل خارجة عن نطاق الأدب (المدياع ودار الخيالة والصحافة) لم تكن لدى كاتب الماضى ، ومن لا يستطيع أو لا يريد اللجوء إلى هذه الوسائل ، عليه أن يمارس مهنة ثانية أو يعيش فى الضيق : يقول « جوليان بلان » (مقالة عنوانها : شكايه كاتب ، فى جريدة الكفاح Combat ، فى ٢٧-٤-١٩٤٧ .) « من أنذر النادر أن أجده قهوة أشربها ، أو أن أجده من لفائف الدخان ما يكفينى . وغداً لن أصغ زبدًا على ما أكل من خبز ، والقوسفور الذى يعوزنى يتكلف نفقات باهظة عند الصيدلين ... منذ عام ١٩٤٣ ، أجريت لى خمس عمليات خطيرة . وسئجرى لى عملية سادسة أخطر منها فى هذه الأيام . ولأنى كاتب ، لست ممن يجوزون امتيازات الضمان الاجتماعى . ولى امرأة وطفل ... ولا تذكرنى الحكومة بخير إلا لتطلب منى ضرائب فادحة على حقوق التافهة فى التأليف ... وعلى أن أبذل مساعى لتخفيض نفقات المستشفى ... وأين « جمعية رجال الأدب » و « صندوق ادخار الآداب » ؟ الجمعية التى تدعم مساعى ، أما الثانى فقد أهذى إلى فى الشهر الأخير أربعة آلاف فرنك ... لتمر بذلك عابرين »

[١٧] ولكن باستثناء « الكتاب » الكاثوليكين طبعاً . أما المزعومون كتاباً شيوعيين فساأحدث عنهم فيما بعد .

[١٨] لاأجده صعوبة فى قبول الوصف الماركسى للقلق « الوجودى » ، حين يعدونه ظاهرة عصرية وطبقية . وعندهم أن الوجودية — تشفى فى شكلها الحاضر —

(١) انظر هامش ص ٢١٧ من هذا الكتاب .

(٢) هى قصة الكاتب « إرنست همنجواى » ، والقصة مترجمة إلى العربية .

— عن تحليل البرجوازية ، وأصلها برجوازي . ولكن إذا استطاع هذا التحلل كشف مظاهر الحال الإنسانية وجعل بعض أنواع العيان الميتافيزيقية ممكنة ، فلن يدل هذا على أن ذلك العيان وذلك الكشف من أوام الوعى البرجوازي ، أو على أنها من التصورات للموقف .

[١٩] إنما انضم العامل إلى الحزب الشيوعى تحت ضغط الظروف . فهو أقل استحقاقاً للرية ، لأن إمكانيات اختياره محصورة فى أضيق حدودها .

[٢٠] فى الأدب الشيوعى فى فرنسا لا أجد إلا كاتباً واحداً ذا وجهة صحيحة ، وليس من المصادفة أنه يكتب عن النباتات أو حصى الشيطان .

[٢١] قد حملوا الناس على قراءة « هوجو » ، وفى فترة احدث ، نشروا أعمال « جيونو » (١) الأدبية فى بعض القرى .

[٢٢] أستثنى محاولة « ريفو » ومعاصريه المخففة . وقد تحدثت عنها سابقاً .

[٢٣] هذا التناقض موجود فى كل مكان ، وبخاصة فى الصداقة الشيوعية . فقد كان « نيزان » له كثير من الأصدقاء ، فأين هم ؟ إن الذين أحس نحوهم بحرارة الحب ينتمون إلى الحزب الشيوعى ، وهم الذين يشتلون فى الحملة عليه . وأما الذين ظلوا أوفياء له فليسوا من الحزب . ذلك أن جماعة « ستالين » ، بما لها من سلطة الحرمان ، لا تزال تتدخل فى الحب والصداقة ، فى حين هما من علاقات شخص بشخص .

[٢٤] : وفكرة الحرية : إن أصناف النقد المذهلة التى يوجهونها للوجودية تدل على أن القوم لم يعودوا يفهمون من الحرية شيئاً . أهذا خطوهم ؟ هذا هو « حزب الحرية الجمهورى » ، ضد الديمقراطية ، وضد الاشتراكية ، يجند فى أعضائه قداماء الفاشيين وقداماء الغلاة فى التعاون مع العدو ، وقداماء أعضاء القوة المتعاونة مع الألمان من الحزب الاشتراكى الفرنسى ؛ وعلى الرغم من ذلك يسمى نفسه « حزب الحرية الجمهورى » .

(١) Jean Giono من كتاب القصة والمسرح الفرنسيين المعاصرين . ولد عام ١٨٩٥ وفى بعض قصصه وصف حياة الرعاة والحياة القشرية والشمعية الجميلة ، وفى بعضها الآخر ضيق بالحياة المدنية ووصف مأساتها ، وبخاصة أيام الحرب . ومن قصصه : « الراية » (١٩٢٩) و « القطيع الكبير » = فى حرب ١٩١٤ - ١٩١٨ ، صدرت عام ١٩٣١ . و « جنتى المظبية فوق السطح » فى حوادث الكوليرا عام ١٩٤٨ - وممرجه الرعية : « نثر الحب » (١٩٣١) لى الزاوج .

فإذا كنت ضده فانت ، إذن ، ضد الحرية . ولكن الشيوعيين أيضاً يصرحون بأنهم في جانب الحرية ، ولكنها الحرية كما هي عند « هيجل » أى أفترض الضرورة ؛ وكذلك السير باليون الذين هم جيريون . قال لى يوماً شاب عديم الفطنة : بعد مسرحيتك : (« اللذباب » التى تحدث فيها حديثاً لأعيب فيه عن حرية « أورشطس » ، نخت — أنت — نفسك ونختنا بكتابتك : « الوجود والعدم » كما نختنا باخفاك فى تأميس . زعة إنسانية جبرية ومادية) . قد فهمت ماأراد أن يقول : ذلك أن المادية تخلص الإنسان من أساطيره . فهى تحرير ، وهذا ماأريد ، ولكنها تحرير لأجل الاستعداد كل الاستعداد أيضاً . على أنه منذ عام ١٧٦٠ كان المستعمرين الأمريكيين من دافعوا عن الرق باسم الحرية : فلذا أراد المستعمر المواطن الرائد أن يشتري شخصاً أسود ، أليس هو حراً ؟ وبعد أن يشتريه ، أليس حراً فى استخدامه ؟ والحجة باقية ، فى عام ١٩٤٧ ، ترفض مالك حوض السباحة قبول دخول قائد يهودى ، وبطل من أبطال الحرب . ويكتب القائد فى الصحف يشكو . وتنتشر الصحف احتجاجه ، ثم تعقب عليه « عجيبة بلاد أمريكا . فصاحب الحوض كان حراً فى رفض دخول يهودى فيه . ولكن اليهودى هو من مواطنى الولايات المتحدة ، كان حراً فى احتجاجه فى الصحف . والصحف الحرة ، كما هو معلوم ، تذكر — دون تحيز — وجهى النظر . وبعد ، فكل الأمريكيين إحرار » . والعائق الوحيد هو أن تستعمل كلمة « الحرية » مشتملة على هذه المعانى المختلفة كل الاختلاف — ومائة غيرها — دون اعتقاد بوجود الإخبار سلفاً بالمعنى الذى يصفونه عليها فى كل حالة .

[٢٥] لأنها — شأنها شأن الروح — من نوع ماسميتها فى مكان آخر : « الكلية المسلوقة الكلية » (الكلية المخزأة) .

[٢٦] يبدو لى أن قصة « الطاعون » (١) التى ظهرت حديثاً لأبير كامو مثل طيب لهذه الحركة الموحدة التى تذيب — فى الوحدة العضوية لأسطورة واحدة — كثيراً من الموضوعات القندية والبنائة .

(١) La Peste قصة أبير كامو (١٩١٣ — ١٩٦٠) ظهرت عام ١٩٤٧ ، وهى فى ظاهرها السطحي وصف راتع لامية أصيبت بالطاعون ، ورواه هذا الظاهر مان عميقة ، فيمكن أن تكون تصويراً لحياة الفرنسيين أيام احتلال الألمان لبلدهم ، وأعمق من هذا أن تكون رمزاً لوقوف الإنسان فى التجمعات الحديثة ، وهذا الموقف بدوره مصدر للمعانى . وقد حولها مؤلفها إلى مسرحية بعنوان : « حالة الحصار » ، صبرت ١٩٤٨ م٣٦ .

فهرس الكتاب

الصفحة	الموضوع
٣	مقدمة المترجم
٧	مقدمة المؤلف
٩	الفصل الأول : ما الكتابة ؟
٣٨	تعليقات المؤلف على الفصل الأول
٤٣	الفصل الثاني : لماذا نكتب ؟
٦٩	تعليقات المؤلف على الفصل الثاني
٧٠	الفصل الثالث : لمن نكتب ؟
١٥١	تعليقات المؤلف على الفصل الثالث
١٥٧	الفصل الرابع : موقف الكاتب عام ١٩٤٧
٢٦٤	تعليقات المؤلف على الفصل الرابع

رقم الايداع بدار الكتب ٣٠٥٦
الفجالة - القاهرة
مطبعة نهضة مصر

مطبعة نهضة مصر
الفيجالة - القاهرة

Bibliotheca Alexandrina



0403837